L'ECRAN FANTASTIQUE

NOUVELLE SÉRIE
REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

10

TRIMESTRIEL
19 F



L'ECRAN FANTASTIQUE

nouvelle série
cahiers trimestriels ● 4 numéros par an

Librairie des Champs-Élysées
17, rue de Marignan, 75008 Paris
(Tél. : 359-66-16 – 225-01-07)

Directeur de la publication : Christian Poninski.
Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff.
Secrétaire de direction : Dominique Abonyi.
Comité de rédaction : Jean-Pierre Andrevon, Bertrand Borie, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Evelyne Lowins, Jean-Claude Michel, Robert Schlockoff.
Correspondants à l'étranger : Alan Jones (Londres), Danny De Laet (Anvers), Luis Gasca (San Sebastian), Jean-Marc Lofficier (Hollywood).
Collaborateurs : Randy Apfelbaum, Marthe Cascella, Christian DeFenin, Alain Gauthier, Christopher Gans, Marianne Leconte, Jacques Lourcelles, Jean Roy, Joëlle Wintrebert.
Maquette : Pierre Chapelot.
Illustrations : Nous remercions pour leur collaboration à l'illustration de ce numéro : MM. Daniel Bouteiller, Roger Dagieu, Jean-Claude Michel, ainsi que les firmes : Artistes Associés, Cinema International Corporation, 20th Century Fox, Warner-Columbia, Walt Disney, Parafrance, Avco Embassy, Emi, Universal Pictures.

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Élysées, 75008 Paris
Tél. : 225-75-68

Abonnements : Librairie des Champs-Élysées
17, rue de Marignan, 75008 Paris
Tarifs : 4 numéros : 55 F (étranger : 60 F)
(voir bulletin d'abonnement page 129)

Commission paritaire n° 55.957

Participez à
L'ECRAN FANTASTIQUE
en vous y abonnant



Notre couverture :
La grande offensive
du cinéma de science-fiction :
Alien, de Ridley Scott,
et le retour de James Bond :
Moonraker, de Lewis Gilbert

numéro



LES ACTUALITES

page

LES ARCHIVES DU CINEMA FANTASTIQUE

LES FILMS

LA CHRONIQUE

Hommage à

ROBERT FLOREY

Né le 14 septembre 1900 à Paris, Robert Florey a bien mérité l'épithète du « plus français des réalisateurs hollywoodiens » puisqu'il s'exila dans la capitale du film à l'âge de 21 ans, pour le compte de l'hebdomadaire « Cinémagazine » (après avoir un peu travaillé dans les studios Pathé) et il y demeura toute sa vie. A l'exception d'un bref entracte européen de deux ans, il ne tourna qu'en Californie, pour le cinéma jusqu'en 1951 et à partir de là pour la télévision. Le Tout-Hollywood a défilé devant ses caméras, les plus illustres interprètes ont travaillé pour lui, certains — et non des moindres comme les Marx Brothers — ayant débuté sous sa houlette. Il a abordé tous les genres, avec toutefois une prédilection particulière pour le policier et le fantastique... mais respectons la chronologie.

C'était alors une véritable aventure de débarquer en 1921 à Hollywood, quasiment inconnu, mais en peu de temps, Florey allait devenir l'ami des plus grands de la profession, dont Max Linder, provisoirement hollywoodien, Chaplin, Fairbanks, Sessue Hayakawa, Tom Mix, Valentino, D.W. Griffith, Harold Lloyd, King Vidor, Will Rogers... Ses qualités multiples, sa « débrouillardise » le feront rapidement apprécier des responsables des studios et il ne tarda pas à devenir l'assistant de plusieurs « directors », notamment pour des productions d'atmosphère française où le souci primordial de Florey sera la chasse aux anomalies.

Ainsi secondera-t-il Emmett Flynn pour **Monte-Cristo** (1921) avec John Gilbert ; Joseph Von Stenberg pour **The Exquisite Sinner** (1925) avec Conrad Nagel et Renée Adorée ; Robert Z. Léonard pour **Danse Madness** ; King Vidor pour **La Bohème** et **Bardelys le Magnifique** (1927) tous deux avec John Gilbert ; Henry King pour **The Magic Flame** (1927) avec Ronald Colman et Vilma Banky. Ses premiers pas dans la réalisation seront des courts-métrages comiques interprétés par Al St-John, Chester Conklin, Hank Mann et autres Jimmy Finlayson, entre 1923 et 1926, et son premier long métrage : **One Hour to Love**, en 1926, a pour vedette Mildred Harris, ex-madame Chaplin.

Suivront des films sans grand intérêt comme **The Romantic Age** et **Face Value** après quoi Florey se fait remarquer par quelques moyens métrages que l'on qualifiera « d'avant-garde » comme **Hollywood Extra 9413 (Vie et mort de 9413, figurant d'Hollywood)** avec l'acteur belge Jules Raucourt, film projeté au son de la Rhapsody in Blue de Gershwin, et **The Loves of Zero**, en collaboration avec William-Cameron Menzies. Mais nous sommes en 1928 et **Le chanteur de jazz** a sonné le glas de l'art silencieux.

Le premier film parlant de Robert Florey sera un musical avec Fanny Brice : **Night-Club**, suivi de **The Pusher in the Face** où débutait Preston Foster, et **The Hole in the Wall (Le trou dans le mur)** avec E.G. Robinson et Claudette Colbert.

Ses qualités d'improvisation et son origine française valurent à Robert Florey d'être chargé de la confection hâtive d'un documentaire, lors de l'arrivée aux U.S.A. de Maurice Chevalier, première grande personnalité française engagée à Hollywood pour le cinéma parlant. Ainsi naquit **Hello, New York ! (Bonjour, New York !)**, tourné du 16 au 20 octobre 1928, montrant de façon humoristique les réactions de Chevalier découvrant le gigantisme newyorkais. Ce court-métrage était destiné à présenter au public yankee celui qui allait devenir le premier roi du musical hollywoodien, le plus souvent dirigé par Ernest Lubitsch. C'est aussi en 1928 que Florey met en scène le premier film des Marx Brothers : **Cocoanuts** où débutait également Kay Francis. Tourné en 20 jours, ce burlesque musical décida les 4 frères à persévérer dans l'art des images et à abandonner la scène : les cinéphiles ne s'en plaindront certes pas !

En 1929, Florey est demandé en Europe où l'on n'a pas manqué de remarquer son adaptation hollywoodienne. Comme il connaît déjà bien les nouvelles techniques, on lui fait tourner à Londres le premier film musical français (nos studios n'étant pas encore équipés pour cela) : **La route est belle** avec le baryton André Baugé, puis à Berlin : **L'amour chante** avec Fernand Gravey, et enfin **Le blanc et le noir** de Sacha Guitry avec Raimu et un tout jeune débutant : Fernandel.

Florey regagne les U.S.A. en janvier 1931 et Carl Laemmle le charge alors d'adapter pour l'Universal un roman intitulé « Frankenstein ». Dans l'esprit des producteurs, il ne devait s'agir que d'un B-Pictures parmi tant d'autres, mais le script de Robert Florey en fit le chef-d'œuvre que l'on sait. Florey tourna deux bobines d'essai avec la récente vedette de **Dracula** : Bela Lugosi, pressenti, vu son triomphe en tant que vampire, pour incarner la créature artificielle. La suite appartient à l'Histoire : le refus de Lugosi, le choix de Karloff, l'éviction de Florey au profit de James Whale (il ne sera même pas crédité au générique comme scénariste !) et, en compensation, sa mission d'adapter et de réaliser : **Murders in the Rue Morgue**, d'après Edgar Poe, avec Lugosi et Bette Davis (finalement remplacée par Sydney Fox). Invisible depuis longtemps, ce film a été présenté à notre Festival du Film Fantastique 1975.

Whale avait eu plus de deux mois pour faire **Frankenstein**, Florey ne disposa que de trois semaines pour tourner **Murders in the Rue Morgue**. Le budget était donc très limité, son but fut de recréer économiquement une atmosphère d'envoûtement et de hantise, Danny Hall « déguisant » les décors abandonnés de **The Hunchback of Notre Dame** en rues d'un Paris Louis-Philippard pittoresque et sinistre avec des jeux d'ombres expressionnistes, la lumière émanant des lampes étant, sur sa demande, peinte « suie et craie » sur les murs et non produite par des spots. Il s'inspira des eaux fortes de C. Meryon pour, avec presque rien, représenter la Morgue avec son gardien à l'humour sépulcral et à la silhouette copiée sur Daumier. Danny Hall découpa d'autres décors dans des toiles et des « flats », essayant de reconstituer — grâce au « mate shot » : le décor peint sur la partie supérieure d'un verre placé devant la caméra — un Paris 1845 comme on en voit sur les vieilles estampes, avec des ponts gris sur la Seine en hiver, des chalands remplis de charbon, et aussi, à Robinson, tout un monde de franfreluches cher à Murger. La baraque du Boulevard du Crime — ou de la Foire aux Pains d'Épice du docteur Mirakle, fut découpée par Hall dans une vieille tente de cirque.

Pour les gros plans du singe, Florey choisit un vrai orang-outan — la tête fabriquée par Charlie Gomorra n'étant pas encore articulée lorsque les prises de vues commencèrent (Gomorra, un maquilleur, était le seul, à l'époque, possédant une peau et une tête de singe qu'il avait confectionnées à sa taille et louait aux studios en même temps que ses services).

Comme scénariste, Florey adapta un roman de Conan Doyle « A Study in Scarlet », qui sera mis en scène en 1933 par Edwin Marin avec Reginald Owen dans le rôle de Sherlock Holmès. Il collabora également (sans être crédité) au découpage de **L'Homme Invisible** et du **Loup-garou**, et quitta l'Universal, pour n'y retourner qu'après le départ de Laëmmle, en 1948.

De 1931 à 1935, engagé chez Warner Bros, il y tourne de nombreux films de série qui confirment sa réputation de « bon à tout BIEN faire », comme **The Man Called Back** (1932) avec Conrad Nagel ; **Ex-Lady** (1932) avec Bette Davis et Gene Raymond ; **The Blue Moon Murder Case** (1932) avec Ben Lyon et Glenda Farrell ; **Registered Nurse (A l'ombre du passé)** (1933) avec Bebe Daniels et Sidney Toler, futur Charlie Chan ; **The House on 56th Street (Sa douce maison)** (1933) avec Kay Francis et Ricardo Cortez ; **I Am a Thief** (1934) avec Cortez et Mary Astor, énigme policière se déroulant presque entièrement dans un train ; **The Florentine Dagger (La dague florentine)** (1935), sur un script de Ben Hecht, histoire fantastique d'un acteur — Donald Woods — obsédé jusqu'à la folie par un tableau représentant César Borgia, où Florey dirigea plusieurs excellents seconds rôles comme C. Aubrey Smith, Henry O'neill, Frank Reicher. En 1935, dans **Don't Bet on Blondes (Ne pariez pas sur les blondes)** dont la vedette était Warren William, il dirige un jeune débutant Errol Flynn.

De 1935 à 1940, il tourne pour Paramount, firme chez laquelle il dirigea quelques-uns des plus talentueux acteurs de composition d'alors, le plus souvent dans des scénarios policiers : Akim Tamiroff, Lynne Overmann, Lloyd Nolan, J. Carrol Naish, Charles Bickford et un jeune prometteur : Anthony Quinn. Citons surtout : **King of the Gamblers (L'homme qui terrorisait New York)** (1937) avec Anna May Wong, Bickford, Quinn, Naish et Crabbe ; **Dangerous to Know (Dangereux à connaître)** (1037) avec A.M. Wong, Quinn, Nolan, Tamiroff et Gail Patrick ; **King of Alcatraz (L'évadé d'Alcatraz)** (1938) avec Robert Preston, Quinn, Nolan, Naish, Gail Patrick et Virginia Dabney (qui deviendra madame Robert Florey). Tous ces films étaient des modèles de B-Pictures, nerveux, percutants, admirablement interprétés ; nous avons pu les voir en leur temps en début de programme et nous les préférions souvent au « grand film » qui suivait l'entracte.

Toujours au cours de ces dernières années 30, on lui doit aussi : **Ship Café** (1936) avec Grant Withers ; **Till we Meet Again** (1936) avec Lionel Atwill et Herbert Marshall ; **Hotel Imperial** (1937) où Isa Miranda s'efforça vainement d'imiter Marlène Dietrich qui avait commencé le tournage, et où Ray Milland, lui, remplaçait Charles Boyer ; **Mountain Music** (1937) musical burlesque avec Bob Burns et Martha Raye ; **Outcast (Le paria)** (1937) avec Warren William, tourné au Nevada ; **This Way Please** (1937) où s'affirmait la ravissante Betty Grable ; mais il faut surtout souligner, en 1936, deux films sur Hollywood **The Preview Murder Mystery (L'homme sans visage)**, histoire de meurtres dans les studios , le coupable étant un acteur que l'on croyait mort, mais qui en réalité avait été défiguré dans un incendie au cours d'une prise de vues : il se vengeait des responsables de son triste destin ! Ce film de Florey rassemblait autour des vedettes Reginald Denny et Gail Patrick, les ex-stars du muet que furent Jack Mulhall, Rod La Rocque, Bryant Washburn, Conway Tearle, Chester Conklin, Hank Mann et Alice Lake. L'autre film s'intitule **Hollywood Boulevard**, histoire d'un acteur ne trouvant plus de travail (John Halliday), qui, outre les vedettes Robert Cummings, Marha Hunt et Frieda Inescort, ramenait devant les caméras les vétérans Maurice Costello, Francis X. Bushman (le Messala du **Ben-Hur** de Fred Niblo), Mae Marsh, Charles Ray, William Desmond, Creighton Hale, Roy D'Arcy, Harry Myers, Frank Mayo, Esther Ralston et à nouveau Jack Mulhall et Bryant Washburn (Gary Cooper faisant ici une apparition non créditée au générique). Cette fidélité de Florey



Murders in the Rue Morgue **(photo de tournage).**
Debouts, de g. à d. : Robert Florey, Bela Lugosi, Noble Johnson. Assis : Sidney Fox, Karl Freund.

aux vieilles gloires est très sympathique et touchante ; c'est plus qu'un hommage qu'il leur rendait, en les faisant ainsi encore un peu travailler.

Après deux autres productions policières en 1939 : **The Magnificent Fraud** avec Tamiroff, Nolan, George Zucco et Patricia Morrisson, et **Parole Fixer** avec Quinn, Gertrude Michael et Lyle Talbot, d'après une histoire de J. Edgar Hoover, ex-chef du F.B.I., Florey s'initie à de nouvelles difficultés, le film à vedette animale : **Death of a Champion** est encore un script policier, mais le champion en question est un chien, qu'entourent Lynne Overmann, Virginia Dale, Robert Paige et le tout jeune Donald O'Connor.

Passé à la Columbia, en 1940, Florey dirige pour la première fois Peter Lorre dans **Face Behind the Mask**, drame de la vengeance d'un homme défiguré amoureux d'une jeune aveugle (Evelyn Keyes) : un rôle en or pour l'ex-Maudit qui, selon Florey, a donné là l'une de ses meilleures performances.

Suivront : **Meet Boston Blackie** (1941) premier d'une longue série où le détective de Jack Boyle est incarné par Chester Morris ; **Dangerous they Live** (1942), film d'espionnage anti-nazi avec Raymond Massey et John Garfield ; **Lady Gangster** (1942), se déroulant dans une prison de femmes, avec Faye Emerson, Julie Bishop et Ruth Ford. C'est alors que Florey se voit confié par Warner Bros deux « gros budgets » en Technicolor : **The Desert Song (Le chant du désert)**, nouvelle mouture de l'opérette de Romberg et Hammerstein II avec Dennis Morgan et Irène Manning (plus Bruce Cabot, Jack La Rue et les français exilés Marcel Dalio et Victor Francen), Eugène Lourié, fraîchement débarqué lui aussi, étant chargé de la direction artistique ; **God is my Co-Pilot (Bombes sur Hong-Kong)** histoire des « Tigres volants » du général Chennault qui combattaient avec les Chinois contre les Japonais, avec Raymond Massey (Chennault), Dennis Morgan, Alan Hale, Dane Clark et Richard Loo : comportant d'extraordinaires séquences de combats aériens, ce fut l'un des meilleurs films de guerre que nous ayions pu voir après la libération.

Entre ces deux superproductions, Florey était revenu au film policier avec **Roger Touhy, Gangster** qui rassemblait autour de Preston Foster (Touhy, un authentique rival d'Al Capone dans la guerre des gangs au temps de la prohibition), Victor Mac Laglen, Anthony Quinn, Kent Taylor et Loïs Andrews. Mais le film fut massacré par la sévère censure d'alors qui coupa presque le tiers du métrage, le jugeant trop violent.

Après **Danger Signal** (1945) avec Zachary Scott, Faye Emerson et Bruce Bennet, Florey retrouve le fantastique grâce au désormais classique **The Beast with Five Fingers (La bête aux cinq doigts)** redonnant à Peter Lorre un principal rôle inquiétant digne de sa réputation. L'histoire de cette main coupée, d'abord réelle, puis existant dans l'imagination morbide de Lorre, écrite par Curt Siodmak, ressemble curieusement à un produit Universal des années 30 par ses décors et son atmosphère. Cette production Warner Bros était jouée, outre Lorre, par Victor Francen, Andrea King, Robert Alda et J. Carrol Naish.

En avril 1946, Florey eut l'insigne honneur d'être choisi par Charlie Chaplin pour l'assister dans la réalisation de son **Monsieur Verdoux** et le conseiller notamment pour l'atmosphère française du film. Florey a raconté, dans ses souvenirs, ses démêlés avec l'illustre Charlot auprès duquel il n'était guère aisé d'avoir raison. Il se tira fort adroitement d'une position délicate, évitant au grand comique trop d'anachronismes dont Chaplin ne se souciait nullement. Leur longue amitié n'empêcha pas Chaplin d'essayer de minimiser la part prise par Florey dans le tournage de leur film.

De Charlot à Tarzan, il y a tout un monde que Florey n'hésita pas à franchir lorsqu'en août 1947 il se propulsa avec toute son équipe dans la jungle du sud du Mexique, puis dans la baie d'Acapulco pour y capter les extérieurs « flahertiens » de **Tarzan and the Marmaids (Tarzan et les sirènes)** où le héros d'Edgar Rice Burroughs était interprété pour la douzième fois par Johnny Weissmuller. Différent des autres produits tournés chez R.K.O. par Weissmuller, cet ultime Tarzan de Weissmuller était surtout très pictural et admirablement photographié par Gabriel Figueroa.

En 1948, Florey dirige Vincent Price, vilain trafiquant d'armes germanique dans **Rogue's Regiment (Légion Étrangère)**, dont le héros était Dick Powell, ex-crooner reconverti dans le film noir, la vedette féminine étant la douce Marta Toren, qui devait peu après hélas disparaître. En 1949, Florey termine et signe un film dont les extérieurs avaient été réalisés au Maroc par Phil Rosen : **Outpost in Marocco (La dernière charge)** où George Raft est un fier spahi et Marie Windsor une charmante berbère.

Vient alors : **The Crocked Way (Le passé se venge)** drame policier autour d'un amnésique joué par John Payne avec la belle Ellen Drew, puis, autre film de gangsters : **Johnny One Eye** (1950) avec Pat O'brien, Wayne Morris et Dolorès Moran.

The Vicious Years (1950) avec Tommy Cook et Gar Moore sera le dernier film tourné par Florey pour le grand écran. Il supervisera, en 1951 : **Adventures of Captain Fabian (La taverne de New-Orleans)** réalisé en France par William Marshall, dont Errol Flynn est le scénariste et la vedette, Vincent Price y incarnant un louche individu convoitant Micheline Presles, les autres interprètes de cette co-production étant cosmopolites : Agnès Moorehard, Jim Gerald, Victor Francen, Reggie Nalder, Howard Vernon, Roger Blin.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, depuis 1951, Florey s'est entièrement consacré à la télévision où ses qualités d'improvisation, ses tournages rapides, sa grande connaissance du métier, firent merveille. Il y dirigea à nouveau les plus grandes vedettes, de Gene Kelly à David Niven, de Lee Marvin à Ronald Colman, de Rod Taylor à Ray Milland, de Charles Boyer à Robert Ryan, de Barbara Stanwyck à Merle Oberon et de Loretta Young à Linda Darnell. En collaboration avec John Ford, il signa de nombreux épisodes de **Wagon Train** avec War Bond, puis Walter Brennan. D'autres séries firent appel à sa compétence : **Alfred Hitchkock presents..., The Twilight Zone**, etc.

En 1962, il dirige enfin pour la première fois Boris Karloff dans un téléfilm de 52 minutes : **The Incredible Doctor Markesan** où le vieil acteur de l'épouvante interprète un personnage conforme à son monstrueux passé : le savant-fou qui ressuscite les morts. Mais l'œuvre télévisée de Florey nous demeure inconnue dans son détail : on évalue à près de 500 films son travail pour le petit écran, succédant aux 70 longs et 25 courts métrages pour le cinéma.

La richesse de l'existence de cet homme est unique : il a connu tout le monde, il a tout vu, il a tout vécu. Acteur et régisseur pour Feuillade, journaliste, secrétaire de Douglas Fairbanks, manager de Rudolph Valentino lors d'un voyage de l'idole en Europe, assistant des plus « grands » de sa profession, scénariste, réalisateur, grand voyageur (il a parcouru la Chine, le Japon et les Philippines, dans les années 30, ramenant des kilomètres de pellicule qui furent utilisées dans maintes productions hollywoodiennes se passant dans ces pays), qui d'autre peut aligner un pareil bilan ? Les cinéphile lui doivent en outre des ouvrages d'une prodigieuse documentation sur le cinéma américain : *Filmland* (1923), *2 ans dans les studios américains* (1924), *Charlie Chaplin* (1925), *Adolphe Menjou* (1926), *Pola Negri* (1926), *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* (1948), *Hollywood année zéro* (1976) ainsi que de nombreux articles dans maintes revues spécialisées. En disparaissant un jour de Mai 1979, Florey a mis le point final à la plus prodigieuse existence d'un « gamin de Paris » qui décida, à 20 ans, de « prendre le bateau pour conquérir l'Amérique » avec seulement mille francs en poche. Il le dit et il le fit :

Parmi ses titres de gloire, le moindre n'est pas ce scénario génial qui devait catapulter au firmament d'Hollywood un acteur obscur nommé Boris Karloff. S'il ne fut qu'un artisan, comme certains l'ont négligemment catalogué, il fut alors *le meilleur*, mais nous ne pouvons souscrire à ce qualificatif qui veut diminuer les mérites de l'auteur de plusieurs des grands films fantastiques de l'Age d'Or, qu'il les ait ou non réalisés.

Ne serait-ce qu'à ce titre, saluons avec beaucoup de respect ce compatriote qui participa activement à la renommée universelle du cinéma américain, dont il fut, surtout l'un des pionniers. **PIERRE GIRES**

Entretien avec

RALPH BAKSHI



Ralph Bakshi donne l'apparence d'un personnage bourru, de taille imposante et coiffé d'une longue barbe, mais avec toutefois des yeux bienveillants qui tendent à accuser ses rides lorsqu'il part d'un grand éclat de rire. Bakshi est très connu en Amérique pour **Fritz the Cat** et **Heavy Traffic**, deux films d'animation pour adultes qui obtinrent beaucoup de succès et qui donnèrent lieu à de nombreuses imitations. Un autre de ses films, **Coonskin**, qui traitait du problème délicat des Noirs et du racisme, fut très vite retiré des circuits par suite de différents (au sujet du contenu, non de la qualité du film) avec les distributeurs et les directeurs de salles. Large d'esprit, Bakshi changea d'optique et après le film à thèse, se tourna vers la féerie grandiose (également orientée vers un public adulte) pour **Wizards**. Avec maintenant **Lord of the Rings**, il s'est attaqué au genre cinématographique sur lequel la plupart des réalisateurs de films d'animation rêvent de travailler — la féerie épique — et en a fait un film très surprenant et des plus réussis. Lorsqu'on parle avec Bakshi, il est aisé de noter à quel point celui-ci place l'animation dans le domaine artistique au même titre que les œuvres de peintres et de sculpteurs, de factures plus traditionnelles.

► *Quelle fut votre motivation pour entreprendre la réalisation de* **Wizards**, *qui s'écartait de très loin de vos précédents films ?*

► Je voulais avant tout me libérer de l'univers de la « Ville » (New York) si omniprésente dans mes premiers films, et faire quelque chose de totalement différent. Je ne voudrais pas paraître ironique, mais j'ai réalisé **Wizards** parce qu'il s'agissait là de quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant.

► *Avez-vous entrepris* **Wizards** *dans un but avant tout financier ?*

► Je voulais bien sûr que ce film me rapporte de l'argent : **Coonskin** a failli ruiner le studio, nous y avions mis beaucoup de temps et d'argent et nous ne sommes pas arrivés à le vendre. Aussi, il nous fallait un succès commercial pour nous remettre sur pied. Si **Wizards** n'avait pas si bien marché, vous ne seriez pas en ce moment en train de me parler.

► *Pourquoi* **Coonskin** *fut-il mal accueilli ?*

► **Coonskin** fut avant tout une satire politique, très amusante. Mais hélas ! les distributeurs ont cru que j'étais raciste dans mon propos : Ils n'ont pas compris l'humour et l'ont confondu avec de la haine.

► *Pour en revenir à* **Wizards**, *dans de nombreuses scènes, notamment les séquences de batailles, les mêmes plans reviennent plusieurs fois. Était-ce un choix économique ?*

► A la base, oui. Nous avons limité nos moyens au maximum pour **Wizards** et le fait d'avoir réutilisé ces plans de bataille nous a permis d'y parvenir. Je ne pense pas, toutefois, que cette technique ait en aucune manière gâché le film.

► *Aviez-vous dans l'idée d'émettre une déclaration politique contre la guerre et le despotisme ?*

► Si les gens voient dans ce film une allégorie, c'est qu'elle s'y trouve, mais pas pour moi. Mon intention première fut de réaliser une féerie légère. Ceci dit, on ne peut faire vraiment une œuvre sans que celle-ci ne contienne un message, mais ce n'était pas là le but profond de mon film.

► *Êtes-vous satisfait du succès de* **Wizards** *et de votre travail ?*

► Je ne suis jamais content de mes films une fois que je les ai terminés. Je déteste ainsi tous les films que j'ai pu achever.

► *Cela s'applique-t-il également à* **Lord of the Rings** *?*

► Bien sûr ! Je ne pense pas qu'il soit vraiment juste de ma part de dire que je le déteste, mais au bout de deux ans et demi de travail passés dessus, on ne peut plus supporter de revoir jusqu'à la fin son propre travail. Réaliser un film d'animation vous prend réellement trop d'énergie : Le seul intérêt qu'on puisse y trouver, c'est un souci constant de recherche, de s'améliorer, se dépasser dans un domaine purement technique.

► *D'où vous est venue l'idée de ce dessin animé ?*

► Quelqu'un m'avait donné à lire le livre de Tolkien il y a une vingtaine d'années, alors que j'étais animateur chez Terrytoons, à New York. Sur le champ, j'ai dit aux gens, là-bas, qu'ils devraient en tirer un film. Et je peux vous assurer que, dès cette époque, je me suis efforcé de faire ce film. Quand je me suis installé à Los Angeles, United Artists avait les droits du « Seigneur des Anneaux » : j'y faisais ce qu'il est convenu d'appeler mon pèlerinage annuel auprès des producteurs les plus importants, leur répétant les raisons pour lesquelles ce devait être un dessin animé et les idées que j'avais pour le réaliser. Ils renoncèrent finalement à leur intention de se réunir pour mener le projet à bien et me le retournèrent. Une fois passées les premières envies de « ruer dans les brancards » sous le coup de la colère, je compris ce qui était arrivé : je m'étais trouvé auparavant en mauvaise posture. **Fritz le Chat**, **Heavy Traffic** et **Coonskin** avaient ouvert de nouvelles voies au dessin animé et provoqué bien des controverses... Mais tous ces films étaient basés sur des histoires de mon crû !

► *Pour « Le Seigneur des Anneaux », pourtant, la situation n'était pas la même. Est-ce que d'adapter le roman de Tolkien vous a posé des problèmes particuliers ?*

► Oui, car avec cette œuvre, la question était

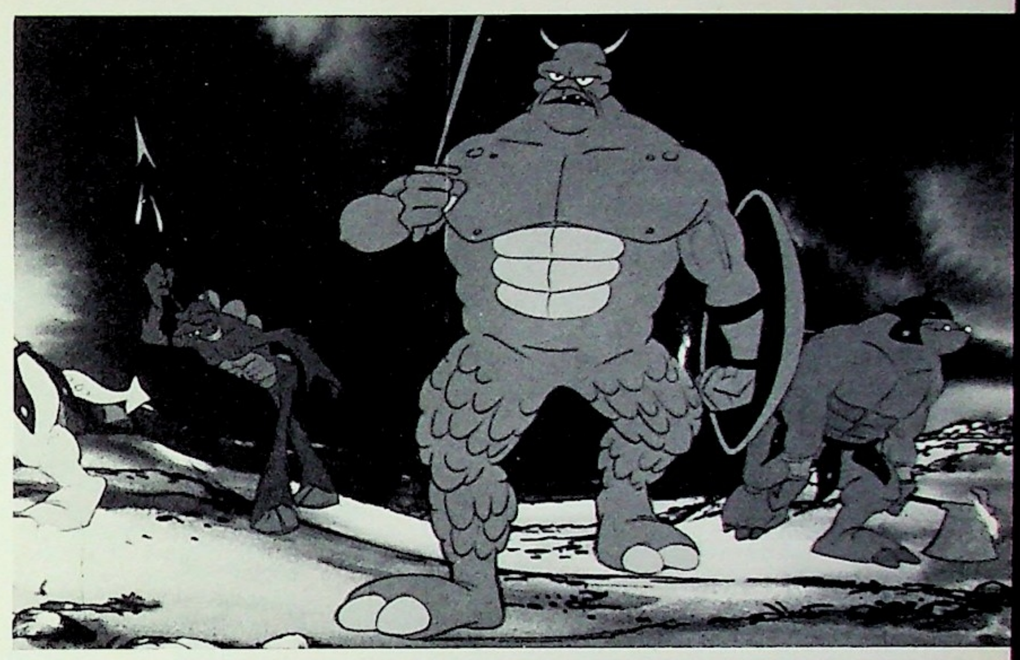
toute différente. Dans les années 50, cela avait été un succès à l'intérieur d'un genre littéraire qui, par nécessité, se faisait discret : c'était l'époque où je l'avais lu. Vers les années 60, il avait commencé à être considéré comme un classique, ce qu'il est aujourd'hui. Pour la première fois de mon existence, sans aller jusqu'à m'effrayer, j'avoue avoir ressenti le besoin de me montrer prudent : car dire du « Seigneur des Anneaux » que c'est un classique, ce n'est dire que la moitié de la vérité ; l'autre moitié réside dans le fait que les livres de Tolkien se sont vendus à 20 000 000 d'exemplaires dans le monde !
Des textes scolaires se rapportent aux Hobbits, à la Terre du Milieu et à tout l'univers créé par Tolkien. Il existe des clubs de fans très actifs dans tous les U.S.A., qui consacrent une part de leur temps à simplement discuter de ces livres, de ce que Tolkien a voulu y dire et de tout ce qui s'y rapporte...

► *Ne s'agissait-il pas justement pour vous d'« officialiser » en quelque sorte cet engouement du public ?*
► Non, ce n'était pas si simple, car, en un mot, non seulement « Le Seigneur des anneaux » n'était pas une histoire à moi, mais ce n'était même plus celle de Tolkien : c'était devenu le fruit d'une partie du subconscient du public, comme un événement historique, un mythe ou un conte populaire. Comme dans tous ces cas, chacun avait sa propre idée sur la signification du livre et, à la limite, sur ce à quoi ressemblaient les personnages, quoi que je puisse faire dans le film, celui-ci briserait les idées qui étaient nées dans l'esprit des gens à la lecture du livre. Dans ces conditions, c'était pour moi un pari de taille.

► *Vous avez néanmoins entrepris ce travail...*
► Oui, car ce pari, je ne l'ai pas lancé sans quelque plaisir. Je suis convaincu que tout réalisateur qui a eu l'occasion d'adapter au cinéma un classique de la littérature a partagé ce sentiment. Mais ce qui se produisit après que j'eus acquis les droits pour le film, fut ce qui pouvait m'arriver de plus heureux. Saul Zaentz fut d'accord pour produire le film dans le cadre de sa firme : Fantasy Films. Nous nous connaissions depuis des années, et j'ai hésité à laisser se mêler les affaires et l'amitié. Mais sa réponse fut que nous étions assez bons amis pour qu'il pût se permettre de me dire franchement s'il était intéressé par le projet.

► *Et tout s'est bien passé entre vous ?*
► Dieu merci, il fut intéressé, et nous nous

(Suite page 10.)





Les sorciers de la guerre (Wizards) *(Grand Prix du Public au Festival International de Paris du Film Fantastique 1977).*

Le Seigneur des anneaux
(The Lord of the Rings)

U.S.A., 1978. **Prod. :** *Saul Zaentz Prod.* **Pr. :** *Saul Zaentz.* **Réal. :** *Ralph Bakshi.* **Sc. :** *Chris Conkling et Peter S. Beagle, d'après l'œuvre de J.R.R. Tolkien.* **Mus. :** *Leonard Rosenman.* **Dist. :** *Artistes Associés.* **Durée :** *131'. Couleurs.*

● Pourquoi le cacher ? On ne va pas voir **Lord of the Rings** vierge de toutes idées préconçues. Bien au contraire, chacun de nous porte en lui ses propres images du Monde des Anneaux. D'une certaine façon, cela explique l'impossibilité du défi relevé par Ralph Bakshi : avec autant de versions de **Lord** que de lecteurs, était-il possible d'en imposer une ?

D'autres reculèrent devant la tâche, Stanley Kubrick et John Boorman — pour ne citer qu'eux — ne purent mettre au point une adaptation convenant aux pontes d'United Artists, détenteurs des droits depuis 1968. C'est finalement Ralph Bakshi qui, fort du succès de **Fritz the Cat** et de **Wizards**, l'emporta. **Lord of the Rings** serait un dessin animé mais, attention, un dessin animé adulte.

Une telle entreprise demandait de nouveaux moyens, de nouvelles techniques. Bakshi s'y employa et, pour conférer au produit final un air de réalisme généralement absent des dessins animés, décida de tourner **Lord of the Rings** d'abord en vidéo, avec de vrais acteurs évoluant dans un vrai décor (une partie du « film » fut tournée en Espagne en utilisant un vrai chateau !). Puis les animateurs des Studios Bakshi reprirent le film image après image, les redessinèrent et préparèrent la version animée. Le résultat final est d'une part une confusion certaine entre la notion de personnage « réel » (film vidéo) et « animé » et d'autre part la possibilité d'animer des dizaines de figures sur la même scène au lieu du nombre réduit (personnages centraux) habituellement animé dans les productions classiques. Bien employée, la technique ci-dessus aurait pu aboutir à un succès sans précédent. Le problème est que... l'intendance ne suit pas !

En effet, les héros du **Lord**, hobbits, Aragorn, etc., sont dessinés d'une manière rapide, parfois même victimes d'une continuité douteuse d'image à image. Sans relief, ils ne sont guère supérieurs aux personnages de dessins animés T.V. et, placés au sein de cette foule de figures qui, de toute évidence, sont des personnages réels (film) repassés à l'endre et retouchés (pour ajouter des cornes, des yeux rouges, etc.), ils dénotent cruellement. Le mélange des deux genres ne se fait pas et, contrairement à l'impression de réalisme recherchée, on est frappé par le contraste animation-irréel/vidéo film-réel. Par moment, on se croirait transporté dans un de ces films de Disney où des animaux animés se meuvent parmi un décor filmé.

Il est dommage que — peut-être pris par le temps ? — le soin accordé à cet aspect de la réalisation n'ait pas été ce qu'il aurait pu être car les décors dans lesquels évoluent nos héros sont véritablement magnifiques et fidèles à l'esprit de Tolkien. Manque de soin, d'ailleurs, qui s'étend aux détails : Gandalf, après être devenu Gandalf le blanc — vêtu tout de blanc — se voit affublé d'une robe bleue dans une séquence, qui redevient blanche dans la suivante ! Cette absence de minutie irritera, très certainement, nombre d'autres admirateurs de Tolkien. Malheureusement, ceci semble caractéristique du film : Saruman le Blanc Vêtu de rouge, Legolas en elfe affecté d'un strabisme légèrement convergent, Gimli en nain presqu'aussi grand qu'Aragorn, etc., tout cela confère à **Lord of the Rings** une allure bâclée qui surprend par comparaison avec certaines séquences très soignées telles la poursuite des Ringwraiths ou le voyage de Frodon.

Plus bizarre est le découpage du film. L'étendue de la fresque des Anneaux rendait difficile, voire impossible, l'adaptation de la trilogie en un film. Il fut donc décidé d'en faire deux — et le problème désormais se posait de savoir où arrêter le premier film. Une solution aurait été évidente : respecter les divisions de Tolkien et couper à la fin de la première partie du volume 2. Bakshi voulant une bataille finale a adopté un découpage curieux qui nous laisse sur notre faim. Frodon et Sam sont « abandonnés » en plein Mordor (il eût été plus simple d'arrêter cette partie sur leur départ de la Confrérie), et le reste des héros dans Rohan après une bataille (mineure dans le livre) avec des Orcs de Saruman. Il eût ici aussi été préférable de montrer la défaite finale de Saruman dans Orthanc... Ce découpage paraîtra certainement très insolite, voire même aberrant, au véritable amateur de la Trilogie.

Il ne faudrait pas en déduire cependant que **Lord of the Rings** est un échec. Loin de là ! Certes, on se prend à rêver, corrigeant un détail ici, rectifiant un autre là (ah ! quelle occasion manquée, encore une fois), mais il n'en reste pas moins très fidèle à l'esprit de Tolkien, ce qui explique sans doute son immense succès aux U.S.A. Pour répondre à la question que nous posions en introduction à cette critique, oui, Bakshi réussit à nous faire accepter sa vision du monde des Anneaux — sinon parfois de ses habitants ! — et, en cela, grâce lui soit rendue ! Bien d'autres chausse-trappes auraient pu s'ouvrir qu'il a su éviter avec talent.

Et puis, qui sait, **Lord of the Rings 2** — bénéficiant de l'expérience de **Lord 1** — sera peut-être le chef-d'œuvre que nous espérions. Attendons. ■

JEAN-MARC LOFFICIER





(Suite de la page 7.)
mêmes à partager un type de relations que tout réalisateur aimerait partager avec son producteur. Saul m'a toujours encouragé de façon extraordinaire, me permettant souvent de conserver le bon cap en me confiant tranquillement qu'il résoudrait les problèmes que je rencontrerais pendant le tournage.
Et les problèmes ne manquèrent pas ! Bien que j'eusse décidé dès le départ que le film serait tout entier fait à partir d'éléments vivants et transformés ensuite en dessin animé, je ne savais pas à l'époque si je pourrais y parvenir. Jusqu'au printemps dernier, je ne fus pas certain de pouvoir remporter le pari, et cela faisait déjà deux ans que la production était attelée à la tâche.

► *Pourquoi cette pratique en contradiction avec le cinéma d'animation traditionnel ?*
► Parce que je cherche toujours à atteindre un certain niveau de réalisme, et à être ainsi capable de dédoubler diverses émotions possibles dans l'animation — ce qui constitue là une expérience des plus inhabituelles. Chaque artiste interprète différemment un modèle lorsqu'il peint celui-ci. C'est là toute la différence entre Degas et Lautrec. En regardant les mêmes portraits qu'ils ont réalisés, on aperçoit des différences énormes. L'interprétation est vivante, et c'est ce qui m'enthousiasme le plus. Il s'agit là d'une approche classique de l'art qui va faire de plus en plus son apparition dans le cinéma d'animation. La structure classique, ou plutôt l'interprétation de la structure classique a toujours passionné les artistes, en mettant en image l'action, mais sans la copier — l'interprétant tout au plus. J'ai donc essayé de suivre cette même démarche. Cela correspondait en quelque sorte à un exercice artistique.

► *Vous y êtes finalement arrivé...*
► Disons que la difficulté la plus coriace à laquelle il nous fallait faire face était d'animer les centaines de personnages et de chevaux durant les scènes de bataille dans le Gouffre de Helm. Nous les avions filmés en Espagne, et avions rapporté les pellicules aux animateurs des productions Bakshi, à Los Angeles. Et sincèrement, je ne savais pas si je pourrais utiliser tout ce matériel de façon à rendre le résultat clair et crédible. J'étais très préoccupé par cela, mais je dois dire que la confiance de Saul fut exemplaire.

► *Êtes-vous satisfait de l'effet rendu sur l'écran ?*
► Je suis émerveillé, oui, par quelques-uns des résultats. Les gens ont tendance à voir la forêt, mais non les arbres. Je suis ainsi émerveillé, en tant que réalisateur de films d'animation, que nous ayons dépassé des limites, dans ce domaine, qui n'ont jamais été franchies auparavant. Cela peut sembler futile à l'homme de la rue, mais cela était parfois extrêmement difficile, comme de filmer à la perfection, en tenant la caméra à la main, des chevaux galopant au-dessus de votre tête, ainsi que toutes les scènes que David Lean avait également à sa disposition. Les techniciens devaient opposer les scènes d'action et d'animation — opposer non au sens financier, mais plutôt artistique, ce qui se révéla heureusement possible.

► *Aimeriez-vous utiliser à nouveau cette technique, ou êtes-vous plus motivé par la recherche et l'utilisation de techniques nouvelles ?*
► Si je réutilise cette technique, ce sera d'une manière totalement différente. Ça n'a jamais été dans mes habitudes de recommencer une même chose, d'une manière pratiquement identique. Ceci dit, l'animation proprement dite offre beaucoup de qualités, également, et les directions vers lesquelles je vais maintenant m'orienter vont surtout dépendre des scénarios qui me seront proposés, de l'intérêt qu'ils susciteront en moi. Mais il faut bien savoir que cette technique fut extrêmement coûteuse...

► *En ce qui concerne le temps passé sur* **Lord**, *ce sont les scènes d'action animées ensuite en studio qui vous occupèrent le plus ?*
► Le nombre de gens qu'il vous fallait mobiliser pour chaque séquence était insupportable. C'est quelque chose que l'on n'a pas l'habitude de faire dans le domaine de l'animation. Dans notre métier, la limite de l'acceptable, c'est : « Mon Dieu ! Comment arriver à animer 9 personnages à la fois ? » (rires) Ainsi pour **Lord**, ce fut un problème énorme que d'arriver à rendre réalistes ces scènes, au sens où l'entend Tolkien. Le studio a fait un travail tout simplement époustouflant.

► **Le Seigneur des anneaux** *est donc réellement le fruit d'un travail d'équipe ?*
► Absolument. Il faut dire que l'essentiel du travail se ramenait à nos obligations aussi bien vers Tolkien et son œuvre qu'envers le public qui les aimait. Les seuls éléments sur lesquels nous puissions nous appuyer étaient notre propre honnêteté intellectuelle, notre propre passion pour le projet, et pour Tolkien. Le résultat ne plaira peut-être pas à tout le monde, mais j'espère qu'il plaira avant tout à ceux qui ont aimé le livre, et aux millions de gens qui n'ont pas encore lu le volume. Après avoir vu le film, peut-être le feront-ils. En tout cas, nous sommes très reconnaissants envers la famille de Tolkien et les personnes qui l'ont connu en G.-B. pour le plaisir qu'ils ont ressenti devant ce que nous avions fait.

► *Pourquoi avoir terminé ce film ainsi ?*
► Comment arriver à terminer un film au bout de deux heures et demie ? Aurais-je dû le faire durer 4 heures ? Il faut savoir s'en sortir, terminer le film à un moment ou à un autre, et il n'y avait pas de réelle solution. Si le public n'est toujours pas enthousiasmé au bout de 2 h 30 de projection, ça ne changera rien pour lui que le film s'arrête ou pas. Mais s'il l'est, alors je pense qu'il sera en colère de voir le film s'arrêter brusquement. Je ne vois pas ce qui me gênerait dans le fait que les gens n'ont pas aimé la manière dont le film s'arrête.
Je n'ai jamais voulu faire un secret du fait que mon film n'a pas de fin proprement dite. Pendant l'étape de la production, j'ai déclaré que je ne finirais pas mon film. Mais j'aurais néanmoins voulu le terminer.

► *Ferez-vous une suite ?*
► Actuellement, je ne sais pas. Il faut maintenant que je me change les idées.

► *Êtes-vous content de son succès en Amérique ?*
► C'est le film d'animation qui a le plus marché au monde. L'équipe Disney m'a envoyé une lettre de félicitations me disant à quel point ils ont aimé le film et l'apport que je faisais ainsi au cinéma d'animation.

► *Sur quoi travaillez-vous actuellement ?*
► Je prépare un film intitulé **American Pop**, un survol d'un siècle de la musique américaine. Cela parle de l'immigration dans notre pays et mon film commencera en 1890 pour s'arrêter en 1980. On pourra y voir représentés tous les courants musicaux américains : Le Jazz, le Rock, Dylan, Joan Baez, etc. Je pense qu'il sera terminé d'ici cinq mois environ.

► *Y a-t-il des romans de science-fiction que vous aimeriez adapter à l'écran ?*
► Je voulais réaliser « Dune », j'ai d'ailleurs essayé d'obtenir les droits ; « Dune » mériterait vraiment d'être adapté, c'est un merveilleux roman de space-opera, si vous aimez, bien sûr, ce genre.

► *Cela ne vous intéresse pas justement, avec le space-opera, de prendre le train en marche ?*
► Non. **Wizards** fut le premier film, avant **Star Wars**, à traiter de space-opera, à mêler le

merveilleux et la science-fiction. Je n'aime pas prendre les trains en marche, je suis trop paranoïaque pour agir ainsi.

▶ *D'où vous viennent les idées qui vous donneront l'envie de réaliser un film ?*

▶ Mes idées provenaient avant du plus profond de moi : les films que je réalisais alors étaient inhérents à l'esprit en vogue dans la nouvelle vague européenne des années 50.
Mes premiers films d'animation furent ainsi plutôt proches des films européens que je voyais à l'époque du collège. Je pense qu'ils sont proches des œuvres très personnelles que réalisaient alors les metteurs en scène français. C'est bien après que j'ai commencé à tourner des productions hollywoodiennes, tels **Wizards** ou **Lord of the Rings**.
En résumé, mes premiers films furent donc très personnels, touchant à ce qui me tenait vraiment à cœur, puis j'ai trouvé mon inspiration dans certains romans ; maintenant, je compte enfin revenir à des films plus intimistes, plus personnels, aussi bien dans le cinéma classique que dans l'animation.

▶ *Quel genre d'idées avez-vous actuellement en tête pour des films où vous n'utiliserez pas le procédé de l'animation ?*

▶ Je prépare un film avec Christopher Walken : L'histoire d'un homme qui est fou, mais qui ne s'en rend pas compte. C'est une étude de caractère qui me semble intéressante. J'ai déjà écrit le scénario et les gens qui l'ont lu semblent l'avoir accueilli très favorablement.

▶ *Pensez-vous que le fait de réaliser un film constitue en quelque sorte un défoulement, dans la mesure où l'on projette ses propres émotions sur l'écran ?*

▶ En ce qui concerne mes films personnels, oui. Pour mes autres films, absolument pas, ce sont des films qui m'occupent, d'une certaine manière. Je ne me sens pas le moins du monde défoulé lorsqu'ils sont terminés, tout au plus fatigué. C'est pourquoi j'aimerais me remettre à réaliser des films d'auteur, l'impression qu'on en retire est tellement plus positive. Si on veut travailler dans un domaine très difficile comme peut l'être celui de l'animation, on a tout intérêt à entreprendre un sujet qui rejoigne vos propres sentiments, sinon mieux vaut encore laisser tomber...

Propos recueillis par
Jean-Marc Lofficier
et **Randy Apfelbaum** ■
(Trad. : Robert Schlockoff et Bertrand Borie)



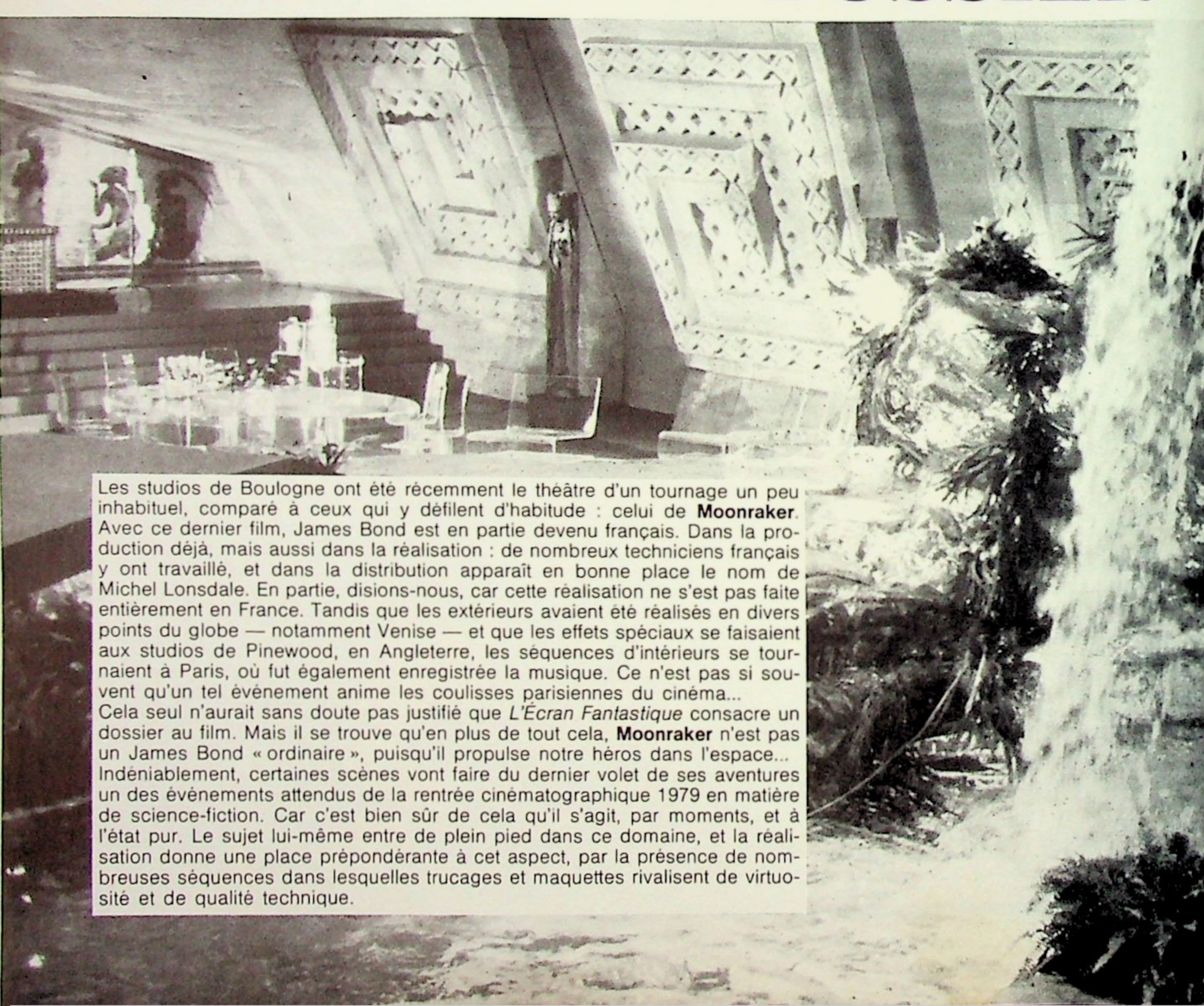


Le seigneur des anneaux.

Paris à l'heure de James Bond

par Bertrand Borie

DOSSIER



Les studios de Boulogne ont été récemment le théâtre d'un tournage un peu inhabituel, comparé à ceux qui y défilent d'habitude : celui de **Moonraker**. Avec ce dernier film, James Bond est en partie devenu français. Dans la production déjà, mais aussi dans la réalisation : de nombreux techniciens français y ont travaillé, et dans la distribution apparaît en bonne place le nom de Michel Lonsdale. En partie, disions-nous, car cette réalisation ne s'est pas faite entièrement en France. Tandis que les extérieurs avaient été réalisés en divers points du globe — notamment Venise — et que les effets spéciaux se faisaient aux studios de Pinewood, en Angleterre, les séquences d'intérieurs se tournaient à Paris, où fut également enregistrée la musique. Ce n'est pas si souvent qu'un tel événement anime les coulisses parisiennes du cinéma...
Cela seul n'aurait sans doute pas justifié que *L'Écran Fantastique* consacre un dossier au film. Mais il se trouve qu'en plus de tout cela, **Moonraker** n'est pas un James Bond « ordinaire », puisqu'il propulse notre héros dans l'espace...
Indéniablement, certaines scènes vont faire du dernier volet de ses aventures un des événements attendus de la rentrée cinématographique 1979 en matière de science-fiction. Car c'est bien sûr de cela qu'il s'agit, par moments, et à l'état pur. Le sujet lui-même entre de plein pied dans ce domaine, et la réalisation donne une place prépondérante à cet aspect, par la présence de nombreuses séquences dans lesquelles trucages et maquettes rivalisent de virtuosité et de qualité technique.

MOONRAKER



Entretien avec Albert R. Broccoli

Albert R. Broccoli est, depuis **Dr No**, le producteur de la série des James Bond. En fait, jusqu'à une époque récente, son nom fut associé à celui de Harry Saltzman : ensemble, ils produisirent **Dr No**, **Bons baisers de Russie**, **Goldfinger**, **Opération Tonnerre**, **On ne vit que deux fois**, **Au service secret de Sa Majesté**, **Les diamants sont éternels**, **Vivre et laisser mourir**, **L'Homme au pistolet d'or**. Puis, seul, il finança **L'espion qui m'aimait** et ensuite **Moonraker**.
Indépendamment de la rupture avec Saltzman, on retiendra d'autres apparentes vicissitudes dans cette série. Ce fut en particulier l'alternance des comédiens : d'abord Sean Connery, qui campa un James Bond magistral jusqu'à **On ne vit que deux fois**, pour être relayé le temps d'un film par Georges Lazenby, avant de revenir pour **Les diamants sont éternels** et de quitter complètement la série, cédant la place à Roger Moore. Il s'était imposé entre-temps comme acteur de composition avec, en particulier, **La Colline des hommes perdus**, entamant une carrière que n'ont en rien démentie des films comme **Zardoz** et **The Next Man** (1976).
Changements aussi dans les scénaristes, puisque si Richard Maibaum semble être le grand spécialiste, apparaissant à presque tous les génériques, souvent accompagné d'un autre nom — Paul Dehn pour **Goldfinger**, John Hopkins pour **Opération Tonnerre**, Tom Mankiewicz pour **Les diamants sont éternels** et **L'Homme au pistolet d'or**, Christopher Woods pour **L'espion qui m'aimait** — on le voit aussi parfois disparaître complètement.
Changements également dans les compositeurs : après Monty Norman, pour **Dr No**, c'est la longue collaboration avec John Barry — collaboration qui comptera beaucoup dans la carrière de ce dernier et dans son développement — jusqu'à **Les diamants sont éternels**. Ce sera ensuite George Martin **(Vivre et laisser mourir)**, de nouveau Barry **(L'Homme au pistolet d'or)** et Marvin Hamlish **(L'espion qui m'aimait)**, tandis que Barry réalise un retour en force avec **Moonraker**.
Pourtant, malgré ces apparentes séparations, Albert Broccoli reste un homme de la constance, de la fidélité. John Barry en est un exemple, de même que Richard Maibaum et les réalisateurs, dont nous n'avons pas encore parlé : après Terence Young (**Dr No**, **Bons baisers de Russie**, **Opération Tonnerre**), il retrouva le Guy Hamilton de **Goldfinger** pour **Les diamants sont éternels**, **Vivre et laisser mourir** et **L'Homme au pistolet d'or**, tandis que **L'espion qui m'aimait** et **Moonraker** viennent d'être successivement confiés à Lewis Gilbert, à qui l'on devait **On ne vit que deux fois**.
Si Albert Broccoli est donc un homme de la continuité, ce qui ressort aussi de l'esprit de suite de tous les films de la série, il a su parallèlement, avec l'aide de ses collaborateurs, en faire évoluer le style. Il a depuis longtemps compris que pour que James Bond ne meure pas dans l'esprit du public, il fallait qu'il vive, au plein sens du terme, au stade de la production elle-même. C'est sans doute là le secret de celui qui, à sa façon, a bâti une sorte d'« empire cinématographique » unique en son genre, sinon dans les faits, du moins dans l'esprit : un « empire » en pleine expansion, si l'on en juge par la politique de surenchère qu'il semble avoir désormais adoptée.
En compagnie de Jerry Juroe, Directeur de la Publicité pour le monde entier, et qui, avec **Moonraker**, en est à son septième « James Bond », il nous a confié ses sentiments sur cette série si singulière dans l'histoire du cinéma, et, pour ce qui est de la période actuelle, sans égal.

► *Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de produire le premier « James Bond » ?*
A.B. ► Le premier a été **Dr No**. J'avais trouvé le livre passionnant. Très excitant même. J'ai mis du temps à en acquérir les droits, mais le film a été un énorme succès. Alors il y a eu les autres. Cela a fait en quelque sorte « boule de neige »...

► *Vous ne pensiez pas alors à une série, bien qu'il existât déjà plusieurs livres ?*
A.B. ► Non, pas vraiment. Comme tout producteur, j'espérais évidemment que le film serait bien accueilli, j'imaginais même qu'on pourrait peut-être en faire deux ou trois. Mais une série, au point où cela l'est devenu, non, je n'y songeais pas à l'époque.

► *Combien de temps mettez-vous à réaliser un « James Bond » ?*
J.J. ► C'est difficile à déterminer de façon précise. Dès qu'un film est réalisé, que tout est terminé en ce qui le concerne, nous commençons à travailler sur le suivant, à chercher l'idée, à imaginer le scénario. Parfois il y a un très gros travail d'adaptation. Il faut ensuite reconnaître les lieux et, souvent, revoir le scénario en fonction des conditions de tournage : l'élaboration d'un scénario de James Bond est quelque chose de vivant, de progressif. Disons que la préparation peut durer de douze à dix-huit mois, puis vient le tournage qui peut lui-même prendre jusqu'à cinq ou six mois, facilement...

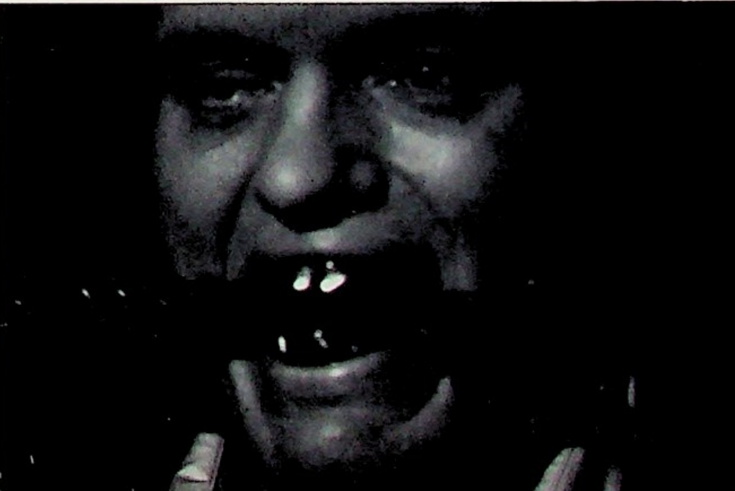
► *Le rythme de sortie des films est donc tous les deux ans, environ ?*
A.B. ► A peu près oui, mais cela peut être moins. **Moonraker** va sortir aux États-Unis en juin 1979, alors que **L'espion qui m'aimait** avait été présenté en septembre 77.

► *Au début, et à présent, on constate une certaine régularité. Mais il y a eu un « trou » à une certaine période. Était-ce dû à des problèmes financiers ?*
A.B. ► Non. C'est le seul type de problèmes que nous n'ayons jamais eu. La difficulté majeure a été, lorsque Sean Connery a quitté l'affiche, de lui trouver un successeur. C'est avant tout cela qui a motivé le retard.

► *La série des James Bond a fini par créer une sorte de héros « mythologique » moderne. Que représente le personnage pour vous, personnellement ?*
A.B. ► C'est un personnage que je considère comme très exaltant en soi. De plus, il constitue un stade important de ma carrière : après tout, cela fait presque vingt ans que nous nous concernons l'un l'autre. C'est déjà une gageure de tenir si longtemps ; ça l'est à plus forte raison quand on parvient, comme c'est le cas, à étendre l'audience et à susciter l'intérêt du

James Bond, pris au piège dans la station orbitale. Moonraker marque le retour de Jaws, le géant aux mâchoires d'acier, déroutant adversaire de l'agent 007.





public, au point que même au bout de tant d'années, il attende toujours le film suivant.

► *Vous paraissez avoir des réalisateurs privilégiés ?*
A.B. ► Je pense que, sur le plan du métier, d'autres réalisateurs que ceux que nous avons employés jusqu'à présent seraient capables de faire des « James Bond ». Mais quand on en trouve qui ressentent vraiment le style du film, c'est une inclination normale que celle qui vous pousse à les réutiliser. C'est pourquoi nous avons fait appel à Lewis Gilbert, qui avait déjà fait **On ne vit que deux fois** et **L'espion qui m'aimait** : c'est très agréable de travailler avec lui, parce qu'il sait ce qu'exige ce type de film, tout en l'adaptant à sa propre personnalité. Et cela est essentiel pour donner de la vie au film. Il ne faut pas que cela soit seulement une œuvre de commande.

► *Et quelle a été la base des films, en ce qui concerne les deux derniers ?*
A.B. ► Nous ne suivons pas strictement les romans. **L'espion qui m'aimait** était au départ un livre un peu vieilli, selon nous en tout cas. Il avait été écrit il y a très longtemps. Nous l'avons donc adapté, tout comme **Moonraker** : ce dernier comptait parmi les très bons titres de Ian Fleming. Mais il ne correspondait plus du tout, ou presque, à l'optique actuelle des films ayant pour cadre l'espace, les fusées. Quand il avait été écrit, l'homme n'avait pas encore mis le pied sur la Lune. Tout a changé, avec cet événement, indépendamment des réalités techniques.

► *Pourquoi l'idée du « méchant » invulnérable, dans* **L'espion qui m'aimait** *?*
A.B. ► Nous avons pensé que, tout méchant qu'il soit, ce serait un personnage très populaire, tel que nous l'avons conçu, et qu'alors, les gens aimeraient le revoir. Et puis cela accentue discrètement le caractère d'une « série ».

► *Puisqu'il est question de l'adéquation de ces films par rapport à la réalité, certains, au début surtout, ont, en France, attaqué le genre, disant que le personnage de James Bond était stupide, parce que très éloigné — sinon à l'opposé — du véritable agent secret...*
J.J. ► C'est totalement ridicule. Nul n'a prétendu que James Bond était une réplique exacte de l'agent secret. Mais on se heurte là à une attitude assez typiquement européenne envers le cinéma, et qu'on ne rencontre pratiquement pas aux États-Unis — c'est peut-être pourquoi les films américains rapportent plus d'argent que les films européens. Les Américains savent ce qu'ils vont voir ; ils savent quant ils vont voir un film sérieux, ou bien ils se disent : « je veux aller au cinéma pour rire «, ou « pour me distraire ». Ils y vont alors en fonction de cela. James Bond ne prétend pas être autre chose qu'un divertissement bien fait. Et quand les gens vont le voir, il faut qu'ils sachent qu'ils ne verront pas un film à thèse ou un documentaire sur la vie des agents secrets. Le problème n'est pas de savoir si James Bond a une réalité, car il ne prétend aucunement « exister ».

► *Vous pensez donc que ceux qui formulent de telles critiques n'y ont rien compris...*
J.J. ► Peut-être, en effet. Je pense surtout que c'est un dialogue de sourds. Vous savez, j'ai vu des critiques interroger des metteurs en scène : « Quelle était votre intention ? » « Quelle est la signification de ceci ou cela ? » Etc. Et ces derniers se contentaient de répondre : « J'ai simplement voulu faire un film pour distraire... » Un peu comme si vous entriez dans une galerie, et que, voyant un tableau blanc avec un symbole noir dessus, vous demandiez à l'artiste quel en est le sens, et que celui-ci vous rétorque : « Je savais que cela intriguerait... Je pense donc que cela se vendra très cher... »

► *Avez-vous eu de telles critiques aux U.S.A. ?*
J.J. ► Oui, bien sûr. Ce n'est pas que nous manquions de critiques sérieux aux États-Unis, mais c'est toujours facile de déprécier quelque chose. En définitive, le problème, pour nous, n'est pas là. Ce qui compte, c'est ce qu'attend le public quand il paie pour entrer dans le cinéma. Si nous le décevons, c'est là que nous manquons notre coup. Et James Bond, c'est terminé...

► *La science-fiction a souvent sa part dans « James Bond ». Mais* **Moonraker** *marque un très net accroissement de sa présence, avec les effets spéciaux en particulier ; est-ce sur la lancée de films comme* **Star Wars** *?*
A.B. ► En fait, si dans **On ne vit que deux fois**, par exemple, il y avait une fusée, ce n'était pas à proprement parler un sujet de science-fiction. Pour ce qui est de **Moonraker**, c'est différent, mais nous ne cherchons pas à concurrencer **Star Wars**, ni même à nous en inspirer : l'esprit n'est pas le même. **Moonraker** se déroule, lui, dans un possible actuel.

► *Et quel est le coût d'un film comme celui-ci ?*
J.J. ► Un peu plus de $ 25 000 000.

► *Pourquoi aviez-vous choisi Sean Connery à l'origine ?*
A.B. ► Parce que, dès que je l'avais vu, il m'avait plu. Cela a été une intuition toute personnelle : d'emblée, à mes yeux, il avait l'allure du personnage. Il y a comme cela, parfois, des rencontres. Et, convenons-en, il a été un excellent James Bond ! Mais je le répète : ce fut au départ très « instinctif ».

► *Pensez-vous que cette identification entre l'acteur et le personnage soit exceptionnelle avec Sean Connery ?*
A.B. ► Je le pense en effet. Il n'est pas facile d'obtenir une telle aisance dans l'identité de deux personnes. D'autant qu'avec Sean Connery cela s'est fait tout seul. Toutefois, nuançons : trois comédiens ont interprété le rôle, chacun avec beaucoup de succès, quoique avec des personnalités différentes. Roger Moore a conquis le public, car à sa manière, il est devenu lui aussi très intime avec le personnage : il a su donner à Bond une dimension différente, à la fois plus sérieuse dans certains domaines, plus décontractée dans d'autres. C'est là le problème dans le cas d'un héros : conquérir le public.

► *Mais pourquoi Sean Connery n'apparaissait-il pas dans* **Au service secret de Sa Majesté** *?*
A.B. ► Parce qu'il n'a pas voulu. Il souhaitait changer un peu de peau en tant qu'acteur, car il se sentait trop identifié, justement, avec le personnage. C'était un sentiment très respectable. C'est lui qui l'a voulu, et nous l'avons respecté. Mais ensuite, nous n'avions personne, et finalement, il a accepté de reprendre le rôle, le temps d'un film.

► *Comment votre choix s'est-il porté sur Roger Moore ?*

A.B. ► Lui, c'était différent. Il était déjà connu du public, et par certains côtés, avec une personnalité qui le rapprochait un peu de Bond. Car il ne fallait pas seulement imposer un James Bond, il fallait en imposer *un nouveau*. Il présentait bien des qualités qui pouvait en faire un très bon James Bond, dans la mesure où sa personnalité allait un peu dans le sens de celui connu, avec toutefois des nuances. Il avait ce qu'il fallait pour se distinguer, sans rompre. C'était nécessaire, car il ne fallait ni décevoir le public, ni le dérouter. Et il est le seul que nous ayons retenu. Là encore, nous n'avons pas eu à nous en plaindre...

► *Pourquoi avoir choisi John Barry pour le second James Bond ?*
A.B. ► Il avait travaillé déjà pour le premier, bien que le compositeur en fût officiellement Monty Norman. Barry avait collaboré avec lui. C'est à cette occasion que nous avons constaté son talent, non seulement à composer, mais aussi à arranger. C'est ainsi que nous avons décidé de le prendre exclusivement pour **Bons baisers de Russie**.

► *On remarque deux absences de Barry dans la série, **Vivre et laisser mourir** et **L'espion qui m'aimait**, puis son retour pour **Moonraker**. Pourquoi ?*
A.B. ► Parce qu'il n'était pas disponible, avant tout. Et puis il faut je pense introduire un peu de variété, surtout dans une « série ». C'est vrai du réalisateur, du comédien — même si là c'est un peu plus difficile — et du musicien. Disons de tous ceux qui interviennent de façon « voyante ». Et si nous avons eu très souvent le même scénariste, la variante a été introduite par le biais d'un collaborateur. J'ajoute que Marvin Hamlish, par exemple, a fait un excellent travail pour **L'espion qui m'aimait**. Cela dit, j'ai le sentiment que John Barry possède un talent particulier pour les « James Bond », notamment pour les « dramatiser » tout en sauvegardant les autres aspects de la série : l'aventure, l'humour... James Bond, sur le plan musical, c'est un peu « l'enfant » de Barry : il ressent à la perfection ces films, leur climat, leur intention.

► *Qu'appréciez-vous particulièrement dans sa musique ?*
A.B. ► La variété en même temps que la précision de son style. Il sait souligner chaque aspect du film avec beaucoup de justesse. Et je crois que c'est une chose admise dans le monde entier que Barry est parfait pour ces films.



► *Pensez-vous qu'il a créé un style particulier de musique pour eux ?*
A.B. ► A coup sûr. Il n'est qu'à constater d'ailleurs combien son style est différent pour d'autres films — je ne parle pas des films historiques, car c'est un autre problème ; songeons par exemple à **Born Free** ou à **King Kong**. C'est un compositeur très éclectique, très complet et cela se retrouve dans sa direction d'orchestre.

► *Travaillez-vous avec lui ?*
A.B. ► Oui, car il est très ouvert aux suggestions. Cela est donc très agréable. Il comprend ce que le réalisateur et moi-même nous souhaitons, et nous, nous l'écoutons, comme le public d'ailleurs. Il est très humain. Il se sent concerné par tout, pas seulement par la musique. C'est ce qui rend le travail si intéressant avec lui, et qui contribue largement à sa réputation dans le métier.

► *Vous pensez le reprendre pour le suivant ?*
A.B. ► Je ne sais pas encore, mais s'il est libre, oui, sans doute.

► *Quel est le succès des « James Bond », selon les pays ?*
J.J. ► Ceux où le succès est le plus grand sont le Royaume-Uni, la Hollande, le Japon aussi — là, c'est absolument fabuleux ! — et l'Allemagne. Puis viennent des pays comme la France, l'Australie... On compte un succès moindre en Espagne, par exemple, et même aux U.S.A.

► *Moins aux États-Unis qu'en France... ?*
J.J. ► Proportionnellement, oui. Bien sûr, il y a plus de spectateurs, mais le pays est plus grand.

► *Est-ce la première fois qu'un James Bond est tourné en France ?*
A.B. ► Pas vraiment. Les séquences du château, dans **Opération Tonnerre**, avaient été réalisées en France. Mais c'est la première fois que nous avons recours aux studios français. C'est une co-production franco-anglaise.

► *Êtes-vous satisfait des conditions de travail que vous avez trouvées ici ?*
J.J. ► Oui, énormément. Les techniciens français sont aussi bons que les autres. Les seuls problèmes que nous ayons rencontrés résident dans la mentalité, au niveau administratif. Mais un technicien est un technicien, quel que soit le pays, à partir du moment où il connaît son métier.

► *Cela n'a pas été plus long ?*
J.J. ► Il y a peut-être en effet une légère différence sur ce plan, mais essentiellement due aux problèmes de langue.

► *Et il y a déjà un nouveau James Bond en préparation ?*
A.B. ► Oui, nous commençons à le préparer maintenant. Tous les éléments sont si importants, dans de tels films, qu'il n'est jamais trop tôt pour commencer. Mais pour ce qui est du reste, le sujet en particulier, ce sera la surprise...

Entretien avec Lewis Gilbert

Né à Londres en 1920, Lewis Gilbert s'imposa rapidement comme un réalisateur sérieux, consciencieux, notamment dans le domaine du film de guerre, avec en particulier le très réussi **Coulez le Bismark** (1960). Sa carrière commença de se diversifier en s'imiscant dans le genre historique : **Les Mutinés du Téméraire** (**H.M.S. Defiant**), en 1962, constitue une réalisation appréciable dans le genre ; puis, en 1966, il signait son premier « James Bond », avec **On ne vit que deux fois**, tandis que **The Greenage Summer** (1961) révélait en lui une personnalité pleine de sensibilité, et que **Alfie** (1966) et **The Adventurers** (1970) achevaient d'en montrer la variété et l'envergure.
Après **L'espion qui m'aimait**, il vient de terminer **Moonraker**, qui est la plus importante production de la série.

► *Aviez-vous été préparé par votre carrière au grand spectacle du type de **Moonraker** ?*
► Eh bien, il y avait eu **On ne vit que deux fois**, et puis d'autres « grands spectacles ». Mais j'en suis surtout à mon trente-et-unième film. A ce stade, le problème, pour un réalisateur, n'est pas de faire des « grands » ou des « petits » films.

► *Comment aviez-vous rencontré Albert Broccoli ?*
► Je venais de faire **Alfie**, avec Michael Caine, en 1966, qui avait remporté un grand succès. C'est alors que Broccoli m'a proposé **On ne vit que deux fois**. Cela a été le début de notre collaboration. Mais il y a eu une interruption de dix ans, parce que moi-même j'étais très occupé.

► *Qu'est-ce que vous aimez dans le fait de réaliser de tels films ?*
► Je crois que faire un « James Bond » est la chose la plus merveilleuse — au plein sens du terme — qui puisse arriver à un réalisateur : c'est d'abord un type de film très plaisant à tourner, et surtout vous avez le sentiment d'offrir au public un jouet gigantesque. Vous-même, en le faisant, vous redevenez presque un enfant, car ce « jouet », vous êtes le premier à l'utiliser...

► *Les rôles féminins sont souvent des premiers rôles. Cela ne pose-t-il pas un problème ?*
► Si, évidemment. Mais dans un « James Bond », il faut avouer que l'aspect extérieur est plus important que le jeu du comédien. Cependant il est vrai que ce type de film exige souvent un travail, une attention plus particulière de la part du réalisateur, sur le plan des comédiens, car vous n'avez pas à votre disposition des actrices chevronnées.

► *James Bond est maintenant un « style ». Est-ce un problème pour vous de le respecter en même temps que votre propre personnalité ?*
► C'est exact. Il n'est pas toujours facile à tenir le juste milieu. Je crois que, pour ma part, ce que ma contribution a le plus apporté à ces films — j'entends lorsque j'y suis revenu, avec **L'espion qui m'aimait** — c'est un surcroît d'humour. J'ai délibérément accentué cet aspect. Cela me paraissait nécessaire pour « dévier » un peu le style. James Bond existe depuis bien des années maintenant. Ce « style », dont vous parlez, a été abondamment copié. Il fallait faire en sorte que le genre se singularise à nouveau. Certes, l'humour y était déjà présent — c'est d'ailleurs pourquoi ce que j'ai tenté ne risquait pas d'être en rupture avec les précédents films. Mais il n'avait pas l'extension que je lui ai donnée, dans **L'espion**, et plus encore dans **Moonraker**, où il y a presque, par moments, un côté comique...

► *Le personnage du « méchant », Richard Kiel, tel qu'il est conçu, entre-t-il dans cette tentative ?*
► C'est un personnage qui a été élaboré en cours de route, pendant le tournage de **L'espion...** — un exemple tout à fait typique de la façon dont le scénario d'un James Bond est une chose toujours en mouvement, « vivante » pour ainsi dire. Sa présence était à l'origine dans le script. L'idée de ce personnage quasi immortel, qui, quoique méchant, survit à tout, est venue après. Mais comme un « James Bond » est malgré tout un film « sérieux » — je veux dire : pas « comique » — il est apparu que seul un côté presque burlesque pouvait faire admettre ce qui, par essence, était pure invraisemblance. Et nous nous sommes dit que, du même coup, il serait très populaire, et que le public s'y intéresserait. Cela était nouveau, car dans tous les autres films, le traître mourait. Ici il revient, et par-delà les apparences, il est plutôt sympathique. Ce n'est plus une lutte, c'est plutôt un jeu...

► *C'est même presque par moments un personnage de dessin animé ?*
► Ah ! oui, c'est tout à fait l'esprit du personnage que nous avons conçu. Il faut reconnaître qu'il n'est pas du tout conforme aux romans de Fleming, mais bien des années ont passé : c'est un des éléments qui attestent la mutation du genre. Il faut intégrer le film dans son époque, ne pas être asservi à ce qui en a fait naître l'idée, lorsque celle-ci est ancienne. C'est également vrai du traitement des personnages féminins.

► *Vous avez même introduit, dans la scène du téléphérique, une sorte d'humour de l'absurde...*
► Ce n'est pas exactement de l'absurde, dans la mesure où à la fin du film il y a une note de mélancolie, de nostalgie dans les relations qui unissent le personnage du géant à la jeune fille. C'est à la fois du comique, de l'absurde, et le résultat d'un changement profond dans le premier. A la fin, leurs relations ont réellement quelque chose de touchant.

► *Il y a également un autre aspect qui s'est nettement amplifié avec **L'espion...** et surtout avec **Moonraker** : le spectaculaire. Est-ce aussi votre marque ?*
► Certes, ces deux derniers films ont coûté nettement plus cher que les précédents. Mais cela, c'est surtout la volonté de Broccoli, de faire des films de plus en plus luxueux — et donc de plus en plus coûteux. C'est une façon de « respecter » le public, de ne pas le décevoir. Déjà **L'espion qui m'aimait** était le plus important de tous les « James Bond », et de loin, mais **Moonraker** a bénéficié d'un budget double !

► *Combien de temps travaillez-vous sur un « James Bond » ?*

Les forteresses cachées du pittoresque et cynique Hugo Drax (Michel Lonsdale), évoluant dans les surprenants décors de Ken Adam (titulaire de plusieurs Oscars).



► Vous pouvez compter pas loin de deux ans, surtout lorsque, comme dans le cas des deux derniers, il faut partir de presque rien pour l'histoire.

► *Dans* **Moonraker**, *une place importante est accordée aux effets spéciaux. Cela a-t-il constitué pour vous une expérience nouvelle et intéressante ?*
► Oui, tout à fait. Et les deux à la fois. Car je ne suis pas ce qu'on appelle un « fanatique » de la science-fiction. Quand j'ai commencé à travailler sur **Moonraker**, je ne savais quasiment rien de ce qui concerne l'espace et le tournage de scènes qui l'ont pour cadre. Cela a donc été l'occasion d'apprendre beaucoup de choses, de faire de très nombreuses recherches, de rencontrer des gens qui ne m'ont pas seulement parlé de science-fiction, mais aussi de la réalité dans le domaine spatial.

► *Succéder à des films comme* **Star Wars** *n'a-t-il pas été un handicap ?*
► Pas le moins du monde, parce que de tels films se situent dans un futur peut-être probable, mais encore imaginaire, parce qu'à coup sûr lointain. Le nôtre se situe dans le présent. Et puis, dans **Moonraker**, l'aspect spectaculaire ne réside pas seulement dans les séquences d'espace.

► *Avez-vous travaillé en collaboration avec le producteur, le scénariste ?*
► Oui, Plus que beaucoup d'autres films, un « James Bond » ne peut reposer que sur un réel travail d'équipe. De plus, avec Broccoli, nous avons des relations très amicales. Comme beaucoup de producteurs, il aime parfois avoir le dernier mot. Mais il sait aussi écouter les autres, et leur laisser ce dernier mot quand il sent qu'ils ont raison. C'est très agréable de travailler pour lui.

► *Et quelle est votre part dans l'élaboration du scénario ?*
► Nous en avons déjà eu un exemple tout à l'heure avec le personnage du géant. Disons que certes, il y a un scénariste officiel, mais le résultat final est aussi sur ce plan un travail d'équipe. Je fais des suggestions, Broccoli également. En fin de compte, il serait très difficile de dire exactement qui a été responsable de quoi. C'est une forme de cinéma très particulière, très différente de ce qui se fait habituellement. C'est pourquoi, d'ailleurs, j'y prends tant de plaisir.

► *Connaissiez-vous John Barry avant de travailler avec lui ?*
► Oui, depuis longtemps, en fait, et il y a longtemps que je l'admire, car c'est un compositeur non seulement très talentueux, mais aussi très scrupuleux. Je le considère personnellement comme un des meilleurs du cinéma actuel.

► *Et comment avez-vous travaillé avec lui ?*
► Dans le même esprit qu'avec les autres. Nous sommes convenus ensemble des passages qui devaient comporter de la musique, du type de musique qui s'adapterait le mieux à celui de la séquence. Parfois, nous étions d'accord immédiatement, parfois non. Mais après avoir discuté, cela ne posait pas de problème. Je me fiais à son sens de la musique, comme Broccoli se fiait à mon sens de la réalisation. Finalement, c'est cela le travail d'équipe : non pas tout faire ensemble, mais discuter de tout en sachant que chacun, sans pour autant ignorer le reste, a sa spécialité, ce qui est agréable et complémentaire.

► *Et au moment du montage final, vous restez en rapport avec lui ?*
► Bien sûr. C'est une collaboration très amicale, beaucoup plus que strictement professionnelle.

► *Dans* **Moonraker** *il y a quelque chose de nouveau, pour la musique d'un « James Bond » : le côté grandiose. Est-ce une option personnelle de John Barry ?*
► En un sens oui, car il en a immédiatement pressenti l'opportunité. Mais nous en avons discuté tous les trois, lui, Broccoli et moi, au moment de définir la tonalité générale que prendrait la musique dans le film. Toutefois, dès qu'il a vu celui-ci, Barry a senti que, pour certaines séquences, seule une musique très symphonique pouvait réellement convenir.

► *Il n'avait rien composé avant le film ?*
► Non, tout ce qu'il a écrit a été fait après.

► *Puisque nous parlons de vos collaborateurs, vous avez dirigé Sean Connery et Roger Moore. Quelle différence faites-vous entre eux ?*
► Ce sont des personnalités très différentes. A la limite, Roger Moore est peut-être plus près de la conception du personnage telle que l'imaginait Ian Fleming. Sean est un excellent acteur, mais il a joué le rôle avec sa propre personnalité, qui a été maintes fois copiée, surtout à la télévision. Là encore, il fallait insuffler quelque chose de nouveau au rôle. C'est ce qu'a fait Roger Moore. Question travail, c'est aussi agréable avec l'un qu'avec l'autre.

► *En un sens, vous pensez donc que cela a été une bonne chose que Sean Connery se dégage de lui-même du rôle...*
► En tant que comédien, c'était légitime. Vu en 1979, et même un peu avant, c'était de toute façon une bonne chose, car le type de personnage qu'il avait créé — le mot ici est fort, et c'est tout à son honneur — avait tellement fait école que le public risquait de s'en lasser. Il fallait quelque chose de différent.

► *Quel rôle accordez-vous à l'érotisme dans ces films ?*
► Il est relativement minime. Enfin, pour l'époque, car les choses ont bien évolué sur ce plan, et les « James Bond » aussi. Mais il faut que tout le monde puisse le voir : il y a toute une classe de spectateurs qui se situe entre 15 et 20 ans. Le plus curieux, c'est que ce type de films s'adresse naturellement à tout le monde, et parvient à satisfaire tout le monde, sans pour autant être « commercial » — témoin, par exemple, la somme de travail que cela représente. Et ce n'est pas un pari

facile à tenir. Nous devons conserver toujours un juste milieu, en matière d'érotisme comme dans les autres domaines.

► *Qu'est-ce que représente pour vous le personnage de James Bond ?*

► C'est un personnage très changeant. Quand Ian Fleming l'a conçu, c'était le symbole de la guerre froide entre l'U.R.S.S. et l'Angleterre. Tout un contexte politique le justifiait, et en faisait le champion d'une certaine conception politique. Là encore il y a eu mutation. Il est maintenant devenu un personnage totalement apolitique, un mythe qui n'a pas de personnalité politique, ni même nationale à dire vrai, cela en grande partie parce que les films eux-mêmes n'ont aucune intention, inspiration politique. Irons-nous jusqu'à dire qu'il n'en a que davantage pris les dimensions d'un héros ? Peut-être ; en tout cas, il est une sorte de quintessence moderne de tous les héros d'enfance. Nous revenons à la notion de « jeu ». C'est du cinéma, c'est-à-dire, avant toute chose, un divertissement.

► *Voudriez-vous faire le prochain « James Bond » ?*

► Pour un peu, je vous répondrais bien que c'est à Broccoli qu'il faut poser la question... mais c'était une boutade. Non, vous avez raison, sur mon plan personnel, là n'est pas le problème : on n'est jamais contraint d'accepter un film — la preuve, c'est que je n'ai rien réalisé dans le domaine entre **On ne vit que deux fois** et **L'espion qui m'aimait**, alors que dans le même temps, quatre « James Bond » voyaient le jour. J'ai moi-même des projets. En fait, je produis souvent mes films. Si je travaille avec Albert Broccoli, c'est, indépendamment du plaisir que j'éprouve à réaliser ce genre de films, en raison de nos relations personnelles. Alors, certes, cela me satisfera toujours : en plus, c'est un tel bonheur de réaliser un film en sachant qu'il sera vu dans le monde entier...

► *Et en dehors de « James Bond », qu'aimeriez-vous tourner ?*

► Beaucoup de films m'attirent. Je n'aime pas me spécialiser. Si je dois faire quelque chose dont je décide entièrement moi-même — et je n'estime pas me contredire, qu'on le comprenne bien — ce sera très différent, voire à l'opposé de « James Bond ». Par exemple, une histoire d'amour, très simple...



Un bataillon de jolies filles pour le plus séduisant des agents secrets.

MOONRAKER

France/G.-B., 1979. **Prod. :** *Artistes Associés.* **Pr. :** *Albert R. Broccoli.* **Pr. Ex. :** *Michael Wilson.* **Dir. de Prod. :** *Terence Churcher, Jean-Pierre Spiri-Mercanton.* **Réal. :** *Lewis Gilbert.* **Sc. :** *Christopher Wood.* **Ph. :** *Claude Renoir, Jean Tournier.* **Dir. Art. :** *Peter Lamont, Charles Bishop, Max Douy.* **Mont. :** *John Glen.* **Mus. :** *John Barry.* **Son :** *Daniel Brisseau.* **Cam. :** *Michel Deloire, Alec Mills.* **Conseillers techniques :** *Eric Burgess et Harry Lange (experts à la N.A.S.A.).* **Eff. optiques :** *Paul Wilson.* **Eff. visuels :** *Robin Browne.* **Responsable des eff. visuels :** *Derek Meddings.* **Cos. :** *Jacques Fonteray.* **Maq. :** *Monique Archambault, Paul Engelen.* **Inter. :** *Roger Moore (James Bond), Lois Chiles (Holly Goodhead), Michel Lonsdale (Hugo Drax), Richard Kiel (Jaws), Corinne Clery (Corinne Dufour), Toshiro Suga (Chang), Bernard Lee (M), Desmond Lleewelyn (Q), Geoffrey Keen (Frederik Gray), Lois Maxwell (Moneypenny), Leila Shenna, Jean-Pierre Castaldi, Irka Bochenko.* **Dist. :** *Artistes Associés.* **Durée :** *90'. Couleurs.*

Avec **Moonraker**, James Bond se met au goût du jour : après avoir tenté de récupérer une charge nucléaire dans **Opération Tonnerre**, il devra retrouver cette fois une capsule spatiale qui a disparu au cours de son transport, en avion là encore, entre les U.S.A. et l'Angleterre. Son adversaire sera Hugo Drax, l'énigmatique constructeur de la capsule qui, on l'aura déjà deviné, menace par ses projets l'humanité entière. Malgré les apparences, point d'ironie dans cette laconique présentation du sujet ; James Bond, c'est un rituel. Sorte de Superman de l'espionnage, il est traditionnellement le sauveur occulte d'un mode inconscient des dangers qui pèsent sur lui ; on sait que dès ses premiers pas, son air souriant, détendu, fera comprendre au spectateur que, pour dramatiques que soient parfois ses aventures, il convient de ne point trop les prendre au sérieux : pour un peu, on s'attendrait à revoir tous les personnages venir saluer à la fin, les morts compris. Boutade ? Non, ce n'en est plus une puisque Richard Kiel, le géant aux mâchoires d'acier, non seulement reparaît — on sait à quoi il avait miraculeusement échappé dans **L'espion qui m'aimait** ! — mais même se confirme, dans des circonstances plus invraisemblables encore, dans sa vocation d'immortel. Du même coup, il devient sympathique, et ses échanges de regard avec Roger Moore ont désormais tout d'un gigantesque clin d'œil au public. Cela, c'est nouveau, du moins sous cette forme.

Rituel encore, en revanche, l'adversaire quelque peu mégalomane — depuis **Goldfinger** — que sauve en partie à nos yeux une sorte d'idéalisme profondément sincère, mais hélas ! démentiel. C'est ici Hugo Drax, campé par Michel Lonsdale, dont la froideur affectée convient au rôle à merveille.

Rituel aussi le fait que dès son arrivée sur les lieux supposés de l'action, Bond voit ses épreuves commencer, au gré de pièges que sèment allègrement sous ses pas une pléiade de gracieuses créatures — ses ennemis, comme les spectateurs, connaissent bien ses « défauts » ! — et dans lesquels il tombe immanquablement.

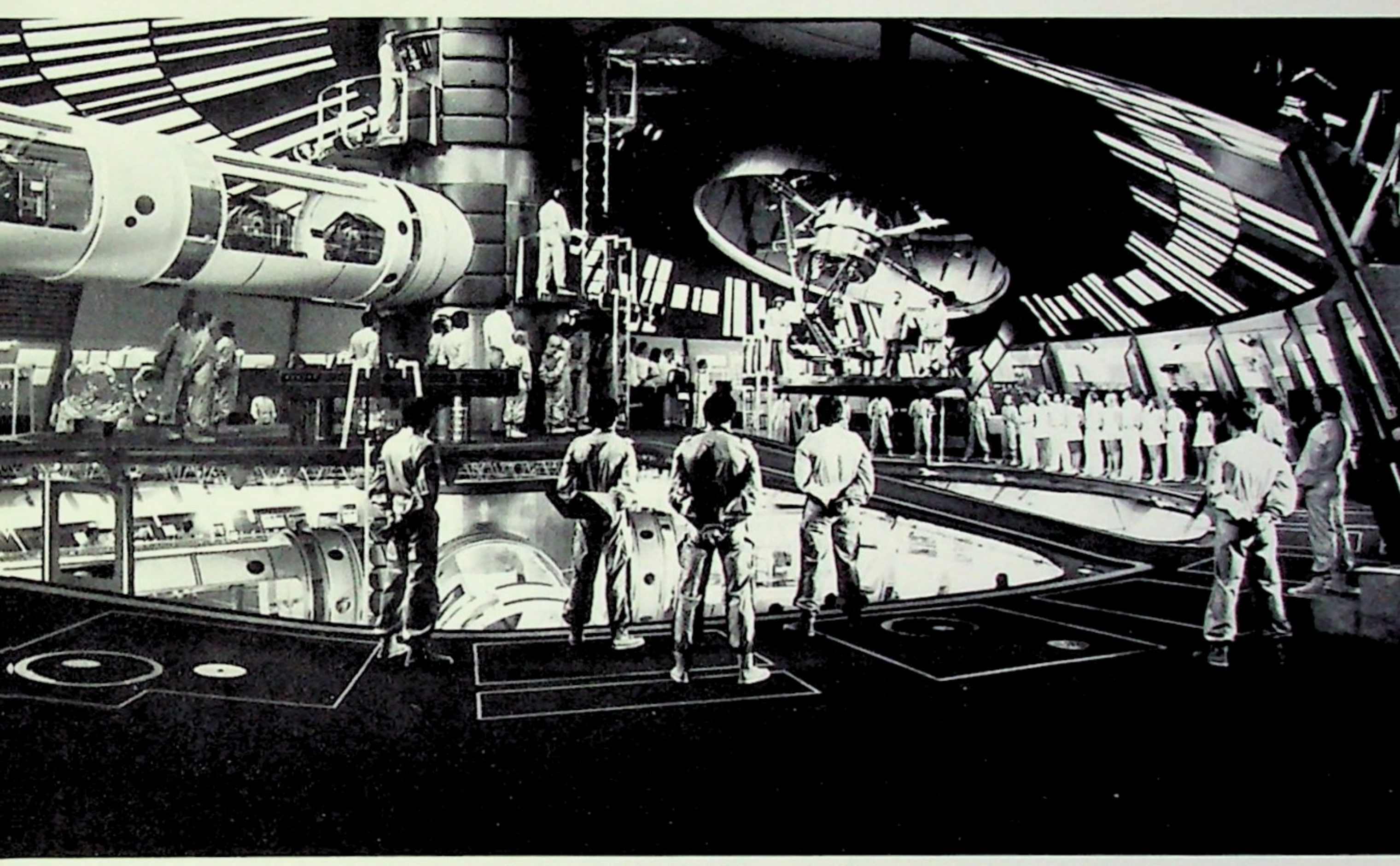
Tout cela participe du « folklore ». Mais le folklore, à la longue, risque d'être lassant. Le mérite de l'équipe — en tête, le producteur et maître-d'œuvre, Albert R. Broccoli, le scénariste Christopher Wood, déjà co-scénariste de **L'espion qui m'aimait**, et le réalisateur Lewis Gilbert, dont c'est le troisième « James Bond » — est de le diversifier chaque fois.

« Citoyen du monde », James Bond est de ces hommes auxquels nul lieu de notre planète n'est inconnu : d'une aventure à l'autre, nous sommes invités à une sorte de valse géographique. **Moonraker** nous conduit principalement à Venise — notre héros qui, on le sait, est un grand romantique, ne pouvait manquer d'y revenir ! — et à Rio de Janeiro — en plein carnaval, bien entendu ; un carnaval intelligemment utilisé pour son cadre et son ambiance, plus que pour son pittoresque, ce qui eût été une facilité alourdissante pour le déroulement du film. A tout cela s'ajoute cette fois une dimension supplémentaire : l'espace, dans lequel Bond sera amené à se lancer, en direction de la station orbitale où Drax entrepose le « matériau » humain qui lui servira à engendrer une nouvelle race d'hommes...

Mais il y a également des innovations. Ainsi, l'humour, élément prenant une importance croissante, confinant par moments à l'absurde, dénué de niaiserie et toujours habilement dosé. Un humour auquel Roger Moore participe avec enjouement, partageant l'essentiel de la complicité avec son redoutable adversaire, Richard Kiel, introduisant ainsi un troisième duo qui contrebalance les deux autres, plus traditionnels : celui du « traître » et de son acolyte et celui formé par le héros et sa dulcinée. Notons que ce dernier couple prend toujours l'apparence discrète d'un trio, par la présence coutumière d'une autre « belle », adversaire acharnée de Bond, à la solde des méchants ; deux possibilités alors pour elle, mais toujours la même issue, la mort, soit pour prix de son entêtement (Caroline Munro, dans **L'espion qui m'aimait**) soit pour prix de sa trahison, après qu'elle ait succombé à un esprit de justice, ayant revêtu pour les circonstances les traits enjôleurs de notre invincible héros. Telle est ici, la destinée de Corinne Cléry...

Enfin, une dimension spectaculaire accrue fait de **Moonraker**, plus que de tous les précédents, une réelle superproduction. Ici, visiblement sans prétendre rivaliser avec les « monuments » du genre, les auteurs ont fait de certaines séquences de magnifiques morceaux de science-fiction. Indépendamment de cascades et de scènes d'action superbement réalisées, maquettes et effets spéciaux, dûs aux techniciens des studios de Pinewood — où avaient été conçus ceux de **Star Wars** — ont la perfection que l'on remarquait déjà dans ce dernier film, le tout s'achevant sur une catastrophe qui n'a rien à envier à celles que l'on trouvait en épilogue de bien d'autres « James Bond ». A l'instar de **L'espion qui m'aimait**, on voit tout au long de la projection que l'équipe s'en est donné à cœur-joie pour utiliser avec un maximum d'efficacité les luxueux moyens dont elle disposait, et cela avec un naturel éloigné de toute ostentation.

Saluons également au passage les créateurs des gadgets traditionnellement liés à l'univers du héros : en particulier l'étonnante gondole de Bond, qui réserve bien des surprises, dans une ahurissante



Une base spatiale est le fabuleux repaire de Hugo Drax, nouvel ennemi acharné de James Bond.

séquence de poursuite à travers les canaux vénitiens.

Tout cela porte la signature d'un Lewis Gilbert au meilleur de sa forme ; il est l'un des rares qui aient imprimé au genre une personnalité aussi profonde. La réalisation est d'une précision sans faille, sans lenteur ni temps mort, jouant sans effets inutiles sur toutes les ressources du cinéma, au service d'un scénario habile et soutenu par un montage d'une brillante maestria. Avec **L'espion qui m'aimait** et **Moonraker**, Lewis Gilbert a donné à James Bond une impulsion que ne laissait guère prévoir, malgré ses nombreuses qualités, **On ne vit que deux fois**, et que les réalisateurs futurs ne pourront certainement pas ignorer : c'est bien l'un des plus beaux mérites qu'on puisse reconnaître à ce réalisateur de ne s'être pas laisser dominer par un genre pourtant si bien établi lorsqu'il l'a repris en main.

Et puis, pour parachever le tout, retentit la musique de John Barry, mobile, renouvelée elle aussi — autre signe, s'il en était besoin, de l'intelligence et de l'homogénéité de l'équipe — variée, grandiose, en un mot : splendide.

Enfin, dernier atout : l'heureuse élue est cette fois Lois Chiles — la tragique héritière de **Mort sur le Nil** — toute de charme et de distinction, avec qui la solitude d'une capsule spatiale perdue au sein des espaces intersidéraux doit être une bien douce chose...

BERTRAND BORIE

John Barry

Celui qui fut l'un des lauréats du dernier Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction — où il remporta, avec **Star Crash**, le prix de la meilleure musique — est à l'honneur une fois encore.
John Barry est de retour, en effet, avec une musique que nous voulons d'ores et déjà considérer comme un de ses chefs-d'œuvre : **Moonraker**.
C'était l'occasion de faire le point sur une carrière qui, des « James Bond » à **King Kong**, en passant par **Le Lion en hiver** et **La Vallée perdue**, a réservé bien d'agréables surprises à ceux qui la suivent depuis ses débuts, surprises parmi lesquelles **Moonraker** figurera sans nul doute en bonne place...

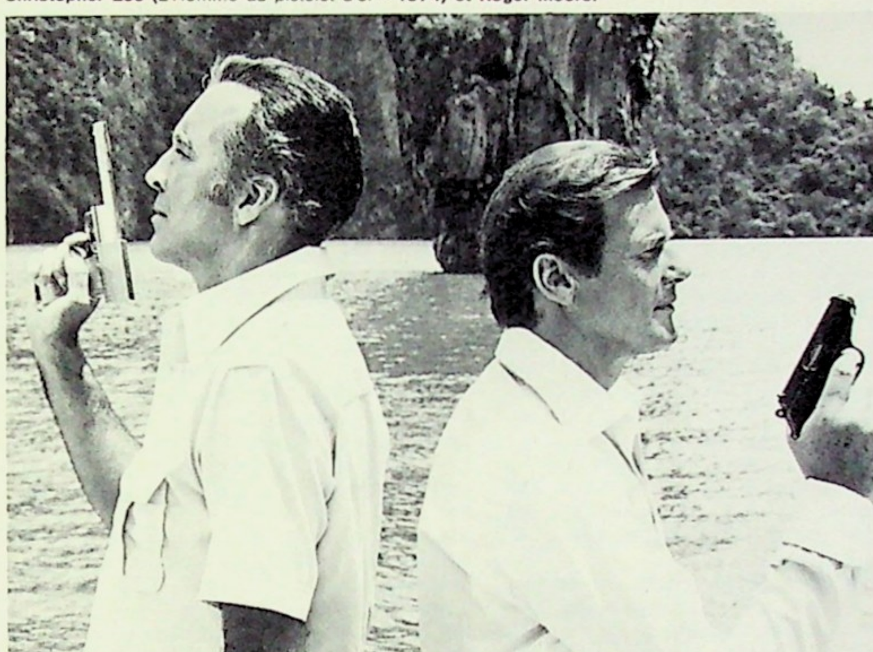
JAMES BOND IS FOR EVER...

John Barry fit ses premiers pas importants dans le cinéma au début des années 60. Son expérience était déjà fort complète : outre sa formation classique, il bénéficiait d'une pratique certaine du jazz et était un orchestrateur chevronné. Une des premières partitions qui le firent réellement remarquer fut **Bons baisers de Russie**, avec laquelle, après sa prometteuse collaboration avec Monty Norman pour **Dr No**, les producteurs Albert R. Broccoli et Harry Saltzman, et le réalisateur Terence Young, lui donnèrent sa chance de faire la démonstration de son multiple talent.
D'emblée, John Barry créa un style, dans lequel il évoluait avec beaucoup d'aisance entre des formes musicales symphoniques et des allures nettement inspirées du jazz, dans les rythmes comme dans les orchestrations. L'alliance s'avéra dès la première œuvre d'une rare qualité. Dans les premières images, la puissance et la vivacité de l'écriture de Barry s'affirmaient : un générique plein de vie, s'ouvrant sur une attaque vigoureuse, nous plongeait immédiatement dans le climat de l'aventure débridée, et s'adaptait ainsi parfaitement à l'esprit du film. John Barry ne pouvait évidemment savoir à l'époque que son nom serait, bien des années plus tard, toujours associé à celui du héros. Mais les principaux « ingrédients » étaient déjà là : une mélodie principale entraînante, au pouvoir envoûtant — quoique peut-être encore un peu froide, par certains aspects ; une orchestration souvent de poids, dirigée avec sûreté ; une partition colorée, changeante, jouant à bon escient, tantôt sur une sobriété presque sèche, tantôt sur l'ampleur. Et puis, discret, s'était introduit un élément appelé à devenir par la suite primordial dans l'économie générale de la partition des « James Bond » : la chanson. Pas de ces chansons fades, commercialement élaborées en plaquant des paroles sur un thème à succès. Non : une chanson s'intégrant dans le film, ayant sa place déjà en un moment privilégié. A l'époque ce n'était que le générique de fin ; là encore, bien des choses devaient changer dans le futur : elle était interprétée par un homme, Matt Monro, et se voulait tendre — la voix du chanteur comme les modulations de l'orchestre, les cordes en tête, étaient là pour l'attester. En fait, ce qu'elle retenait du film, par opposition à la vigueur du générique, c'était le côté charmeur du héros, son pouvoir de séduction, grâce auxquels il avait pour un temps triomphé des charmes de Daniela Bianchi qui, à la fin du film, n'avait d'yeux que pour son beau et viril 007. C'était aussi une sorte de clin d'œil au public « adulte » : à la limite, le chant traduisait un peu l'invitation au repos du guerrier sur laquelle le film fermait pudiquement le rideau — on comparera, pour l'évolution du genre, avec le final résolument plus précis de **L'espion qui m'aimait...** D'un extrême à l'autre, la partition nous avait entraînés dans des séquences d'action parfois écrasantes (les morts successives de Kerim et de Grant), parfois très typées (le combat entre les deux gitanes, aux sonorités étranges et au rythme lancinant, traduisant la sauvagerie de la lutte et la tension fanatique des deux tigresses de charme qui, « artistiquement » déshabillées, donnaient à la violence un caractère érotique très à la mode ; parmi elles figurait Martine Beswick, qu'on devait retrouver dans **Opération Tonnerre** : exemple unique, puisque Mister Bond est de ces plats de choix auxquels les délicieuses créatures qui ont le bonheur d'y goûter n'ont jamais le privilège de revenir — sauf Mrs. Moneypenny, bien sûr, mais cela, c'est une autre histoire...). A d'autres moments, la musique de Barry se teintait d'un lyrisme discret, comme dans la séquence à la guitare, dans le camp des gitans. Certes, certains passages, par leur caractère un peu répétitif, pouvaient passer pour monotones — la rencontre dans Ste-Sophie, par exemple — mais dans l'ensemble, l'œuvre musicale était parfaitement réussie. Plus qu'un simple soutien de l'image, elle contribuait largement à amplifier celle-ci. Et puis le compositeur avait apposé sa griffe personnelle autrement que par le style : à côté du déjà célèbre « James Bond Theme » imaginé par Monty Norman pour **Dr No**, et qu'il conservait, il en avait conçu un autre qui avait l'intelligence de n'être pas un double du premier, mais au contraire de compléter le « portrait musical » du héros : le thème « 007 ». Autant le « James Bond theme » est tendu, violent même, retenant le côté sérieux de Bond, autant « 007 » est délié, enlevé, traduisant la désinvolture en même temps que la vigueur torrentielle de notre bouillonnant héros. Par la suite, Barry ne privilégia jamais l'un des deux thèmes par rapport à l'autre ; il devait même les utiliser toujours avec beaucoup de discrétion, voire de parcimonie. James Bond est peut-être le seul personnage de la musique de cinéma à qui soient dévolus deux thèmes qui, paradoxalement, ne sont jamais des leitmotive. C'était une conception singulière à laquelle Barry eut le bonheur de rester attaché — le bonheur, car leur apparition répétée eût rapidement paru exaspérante, donnant l'impression que toutes les partitions se ressemblaient, alors qu'utilisés comme ils le furent, ces thèmes n'apparaissaient tout au plus que comme un clin d'œil au spectateur, et pour ainsi dire comme une sorte de signature du héros

John Barry dirigeant les sessions d'enregistrement de Moonraker, en compagnie de notre collaborateur Bertrand Borie (photos Vincent Rossell).

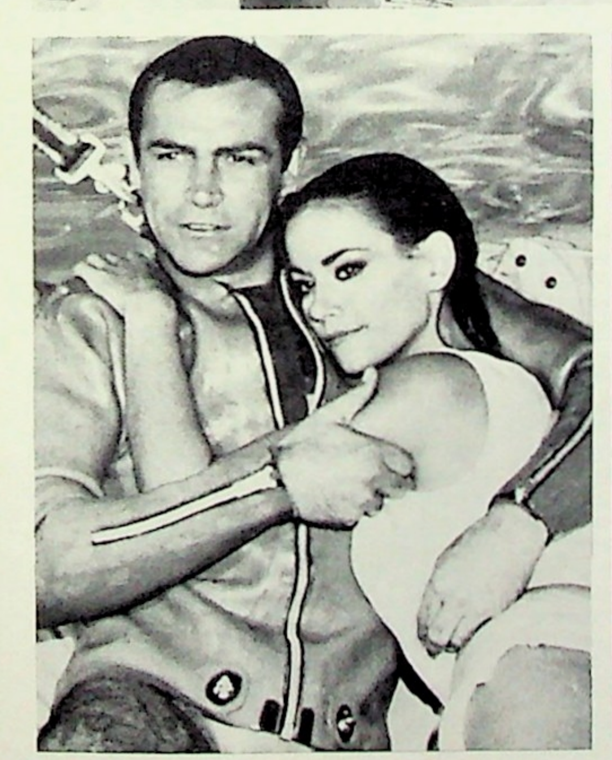
sur la partition : curieux et intéressant échange de bons procédés entre un créateur et son œuvre.
Avec **Goldfinger**, une étape importante était franchie dans l'économie même de la partition : la chanson occupait le générique ; de plus, son interprète n'était plus masculin. La douceur enjoleuse de la voix de Monro laissait place aux déchaînements vocaux d'une Shirley Bassey encore peu connue, soutenus par d'autres non moins fracassants : ceux des cuivres. On avait de toute évidence changé de registre, à plus d'un titre. Le chant avait désormais un double emploi : introduire « l'action », comme dans **Bons baisers de Russie**, mais en en soulignant davantage le caractère de violence, et plonger d'emblée dans le climat d'érotisme : malgré des accents parfois criards, la voix de Shirley Bassey savait être sensuelle, et faire sentir derrière l'élément sonore la présence charnelle de la femme. L'entrée en matière était directe et ne tenait plus du clin d'œil ; le contenu visuel du générique, lui aussi d'un nouveau type, jouant sur la mouvante silhouette d'un corps féminin à peine vêtu et peint en or, achevait de rendre l'ensemble des plus suggestifs, avec tout le contraste entre la densité musicale et la douceur des formes et des mouvements. Dans une certaine mesure, le générique se faisait la traduction immédiate de ce que l'on pouvait déduire du combat entre les gitanes, dans le précédent film.
Dans le même temps, le style de Barry s'affirmait et se singularisait. Un procédé apparaissait, un peu trop peut-être parce qu'encore mal maîtrisé : la multiplication, dans un même extrait, d'un motif musical agrémenté progressivement par un crescendo ou par l'apparition de variantes orchestrales superposées au motif, soit de façon successive, soit pour s'ajouter les unes aux autres. Le procédé prenait son extension maximum pendant l'attaque de Fort Knox, non sans un certain abus qui, selon nous, nuisait un peu à la séquence sur le plan musical. En fait, par-delà ces innovations voyantes — et souvent efficaces — la musique de **Goldfinger** risque cependant de ne pas apparaître comme une des meilleures de Barry, peut-être trop écrasé lui-même, à l'époque, par celles-ci. Les disques renforcent cette impression, dans la mesure où ils ne retinrent pas toujours des séquences qui permettaient de varier l'enregistrement autant que cela se pouvait — on peut en particulier déplorer l'absence de la courte scène où Bond découvrait le cadavre de la jeune femme peinte en or.
Bien meilleur devait être **Opération Tonnerre** qui, tout en transigeant avec certains éléments précédents, en apportait de nouveaux.
Dès le puissant générique de début, quelque chose avait changé. L'attaque des cuivres et l'orchestration retenaient l'esprit du générique de **Goldfinger**, mais le chant était confié à un homme : Tom Jones, à la voix grave, violente, contenue. Ne nous en étonnons pas. Certains aspects, dans le film, rendaient l'aventure résolument virile. Si Bond continuait d'être entouré de charmantes créatures — en tête Claudine Auger, Lucciana Paluzzi et Martine Beswick — il évoluait plus souvent que dans les autres films au milieu d'un univers masculin dans lequel les ennemis, nombreux, se livraient de véritables batailles rangées sous-marines — on se souviendra peut-être que l'élément aquatique offrait à notre champion, lorsqu'il était en compagnie de dames, l'occasion d'activités à la fois plus saines et plus divertissantes. Barry avait tranché : au niveau du générique, l'atmosphère érotique était conservée grâce à l'image.
Par ailleurs la technique se confirmait peu à peu : « 007 » et le « James Bond theme » gardaient leur signification discrète, mais il s'avérait que le véritable leitmotif était le thème principal du film. Il se doublait d'un autre, un leitmotiv d'ambiance cette fois : la mélodie — peut-être même davantage l'orchestration — accompagnant les vues sous-marines : douce, modulée, presque monotone, à l'image de l'infini des flots dans lesquels l'essentiel du drame allait se jouer. Et puis, dans une séquence, Barry utilisait un procédé qui devait ressurgir, bien des années plus tard, dans **King Kong** (scène de la fête où Kong est exposé au public) : lors de la mort « accidentelle » de Lucciana Paluzzi dansant avec Bond et recevant la balle destinée à ce dernier, Barry faisait, au cours d'une « musique scénique » d'une rare suggestivité, se dégager progressivement l'orchestration dramatique d'une musique d'ambiance — ici une danse.
De telles scènes donnaient, en bonne partie grâce à la souplesse des arrangements, une densité à la partition, que **Goldfinger** avait été loin d'atteindre, et faisaient d'**Opération Tonnerre** l'une des meilleures partitions de Barry pour ce type de film.
On ne vit que deux fois allait parfaire encore davantage la technique. Cette fois, Barry trouvait une voie nouvelle, au niveau du générique, toujours primordial : il revenait à la voix féminine — en l'occurrence Nancy Sinatra. Mais la mélodie et l'orchestration se faisaient douces, charmeuses, chaudes, en un mot sensuelles, en conformité avec l'image. Même Shirley Bassey, de retour pour **Les diamants sont éternels**, devra se plier à cette loi, qui sera de nouveau rompue avec **L'Homme au pistolet d'or** — le moins réussi, selon nous, des génériques de James Bond signés Barry. Cette règle sera par contre suivie par Marvin Hamlish, dont le générique pour **L'espion qui m'aimait** est tout à fait digne de ceux de John Barry. Par contre, entre temps, celui de George Martin pour **Vivre et laisser mourir** paraîtra bien pauvre, ne retenant que les déchaînements orchestraux de certains autres qui l'avaient précédé. Mais **On ne vit que deux fois** confirmait une autre technique : le « leitmotiv d'action » — entendons : le thème suggérant le climat parallèlement au thème du film lui-même. Ici, c'était le thème de la fusée, lancinant, insistant, dans lequel, quelques années après **Goldfinger**, Barry avait parfaitement maîtrisé les secrets d'une répétitivité suggestive.
Ainsi, lentement, s'était élaborée la technique d'une musique qui singularisait ce style de films, tout comme les scénaristes, les comédiens, les réalisateurs s'étaient, chacun dans son domaine, ingéniés à le faire. Cette pratique ne devait pas rester immuable ; elle connaîtra par la suite certaines variantes : sans attendre **Moonraker**, dont nous parlerons en détail plus loin, et qui apporte quelque chose de radicalement nouveau dans les musiques des James Bond, on notera par exemple l'absence de générique chanté dans **Au service secret de Sa Majesté**. Le thème y apparaissait chanté, discrètement cependant, comme musique d'ambiance diffusée par une radio mais chanté par Louis Armstrong — de quoi nous consoler ! Un thème d'une nostalgie qui pourrait presque passer pour le dernier legs du chanteur à tous ses admirateurs, après sa disparition qui suivit de peu le film.

Christopher Lee (L'Homme au pistolet d'or - 1974) et Roger Moore.



Sean Connery, l'agent 007 contre le Dr No (1962).





Sean Connery et Claudine Auger (Opération tonnerre - 1965).



Goldfinger (avec Honor Blackman - 1964).

DE CHINON A SHERWOOD

Entre-temps, d'autres titres étaient venus ajouter à la gloire du compositeur, démontrant l'éclectisme de sa composition tout autant que sa force.

La Poursuite impitoyable (**The Chase**, 1964, d'Arthur Penn, avec Marlon Brando et Robert Redford), sur l'histoire de ce prisonnier qu'un sheriff essaie en vain de faire échapper aux fureurs de la foule, offre à Barry l'occasion d'un thriller/western moderne (l'action se passe de nos jours). Il compose une partition lourde, tendue, que rehaussent par moments quelques musiques d'ambiance réussies, ou des séquences d'action, poursuites en particulier, plus enlevées, et d'une tonalité très « western ». La partition s'est dépouillée de tous les ornements qui faisaient la fantaisie des « James Bond ». C'est cette fois du policier « sérieux », tragique : la musique tantôt soutient l'action, tantôt en exprime la quintessence, la brutalité, par-delà une vivacité qui demeure confiée à l'image. Une nouvelle preuve que Barry maîtrise parfaitement son art et en connaît toutes les ressources.

Un peu dans le même ordre d'idées, **King Rat** de Bryan Forbes (1965), d'après un roman de James Clavell (qui réalisera ultérieurement **La Vallée perdue**), dévoile une autre facette assez proche de la précédente : pour ce film très dramatique lui aussi, dont l'action se situe pendant la seconde guerre mondiale, dans un camp de prisonniers, sur l'île de Singapour, Barry conçoit également une musique essentiellement d'atmosphère. Mais l'action est plus vaste, plus diluée : la partition, du même coup, est moins systématiquement lourde. Il la différencie en y introduisant principalement trois éléments : un certain lyrisme, qui, quoique passager, n'en est pas moins notable ; un côté héroïque, grâce à une marche qui tient parfaitement sa place dans le genre ; une légère coloration locale, comme il saura si bien le faire, en 1966, mais de manière un peu différente, dans **On ne vit que deux fois**. **King Rat**, partition plus nuancée pour un climat qui, en apparence, n'est pas moins lourd, démontre, par comparaison avec **La Poursuite impitoyable**, le talent de John Barry à saisir les subtilités d'une intrigue, d'une atmosphère. Il entre ainsi dans la classe des grands compositeurs de cinéma, de façon moins voyante peut-être que certains autres comme Jerry Goldsmith. Son style, souvent plus dépouillé, pourrait presque, à première vue, faire paraître sa musique un peu sèche, sinon pauvre, surtout après les partitions si complexes qui caractérisaient les grands classiques du genre.

En fait, John Barry est un exemple typique de la mutation que subit la musique de films dans les années 60, et qui a tant contribué à faire délaisser la génération des années 40-50. Mais, à la différence de tant d'autres, il assuma cette mutation avec sérieux, et loin de choisir les chances de facilité qu'elle lui offrait, en tira les éléments d'un style neuf.

C'est sans doute pourquoi il figure à cette époque dans deux productions d'une tout autre nature, et qui nécessitaient les apports d'un esprit consciencieux et puissant.

Avec **Vivre libre (Born Free)**, film/documentaire sur ce couple qui tient en élevage des animaux sauvages, en Afrique, Barry trouve l'occasion d'entrer dans les « grands espaces ». Son style ample éclate dès le générique, qui traduit tout à la fois le vaste champ d'action du film, soulignant avec noblesse l'ampleur presque mystérieuse du cadre géographique, et, par touches discrètes, la relative fantaisie de l'aventure. Toutefois, la musique n'exclut pas une dramatisation parfois intense, dans certains passages tragiques, et la tension par moments y pénètre en force, en particulier lors du combat entre les lionnes (où l'on entend ressurgir le procédé répétitif déjà mentionné par ailleurs). **Born Free** vaut une nomination pour l'Oscar à Barry.

Et puis, il y eut **Zoulou**, qui fait pénétrer le compositeur dans le domaine épique et historique, pour nous conter un épisode particulièrement tragique de la lutte menée par l'Angleterre lors de son implantation en Afrique. Barry concentre sa musique, à l'image de l'action, sur un thème unique, simple, puissant, confié à une forte orchestration dans laquelle les cuivres prennent une place de choix, soutenus par des percussions qui ajoutent à la tension générale de l'œuvre. Là encore il démontre son talent à traduire l'esprit plus qu'à simplement souligner l'image. Le thème n'a pas la mobilité qu'on pouvait attendre pour une musique d'action, même dans les séquences de bataille. Il est lourd, écrasant, reflétant le caractère implacable du conflit, et de l'ennemi qui, finalement, vaincra. « L'action » est parallèlement dévolue à une partition de violons plus mobile, mais qui, dans son apparente régularité — encore la répétition ! — s'accorde avec le reste. **Zoulou**, par son relatif dépouillement, apporta à sa façon quelque chose de nouveau dans la musique de films historiques.

Quelques années après un **Knack, ou comment l'avoir...** plein de légèreté, à l'image du film de Lester, Barry exprime, avec **Boom** (1968, d'après Tennessee Williams), dans ce qui est peut-être l'une de ses meilleures partitions, toute la fantaisie débridée, hétéroclite de cette femme extravagante et richissime (Elizabeth Taylor) qui, sur le point de mourir, est confrontée avec un poète (Richard Burton) : celui-ci, tout en lui rappelant un amour de jeunesse, passe pour être l'Ange de la Mort. L'ambiance est quasi fantastique : la musique, très bariolée, d'une tonalité radicalement nouvelle, se fait l'écho de l'ambiance chamarrée, insolite, qui entoure le personnage féminin, tout en retenant son caractère profondément tragique et désespéré. Là encore, John Barry joue sur les apparences pour finalement saisir en filigrane toute la complexité d'un sujet aux visages aussi nombreux que variés, voire opposés. Il en tire une partition très riche, très composite et qui, tout au long du film, rivalise avec les couleurs, les décors, les maquillages, les costumes, pour créer une atmosphère presque surnaturelle. Une partition qui isole les personnages et leur affrontement, comme eux-mêmes se sont isolés, puisque l'action se situe sur une île...

Mais 1968, c'est aussi l'entrée de John Barry dans le film « historique », en un sens plus profond que pour **Zoulou**, avec **Un Lion en hiver** (d'Anthony Harvey, d'après la pièce de James Goldman), qui se situe au XIIe siècle. Et **Un Lion en hiver** constitue cette année-là une révélation pour tous ceux qui connaissent déjà bien John Barry à travers les musiques déjà citées : l'ampleur de la partition contient quelque chose de réellement neuf, qui confère grandeur et dignité à l'histoire de cette longue scène de ménage entre Eleonor d'Aquitaine (Katherine Hepburn) et son mari Henri II (Peter O'Toole), dans le cadre austère du château de Chinon. Le générique est une subtile alliance

entre les plus sûres recettes de la musique « épique » (orchestration puissante, chœurs), et des rythmes nouveaux, qui ne sont pas sans rappeler, à l'appui des chœurs, les « Carmina Burana » de Carl Orff. Le thème principal, par son côté gaillard, complète bien le caractère du roi : démonstratif, fort, sûr de lui et de sa victoire.
Passé ce premier moment de grandeur, qui reflète aussi la pompe de jadis, et où toute l'ambiance moyenâgeuse du film retentit déjà, Barry se surpasse, dans le lyrisme cette fois, avec la scène splendide de l'arrivée d'Eléonore à Chinon, par le fleuve baigné de brumes, dans sa barque que suit, à travers un rideau de feuillages, la caméra. Barry a composé des chants religieux dans le style de l'époque, et tout en innovant, il a apporté au genre de la musique de film historique un de ses plus beaux fleurons.
Il confirmera ce succès dans **La Vallée perdue** (**The Last Valley**, 1970) dont l'action se déroule en Europe, au XVIIe siècle, pendant la guerre de Trente Ans. Ce sont à nouveau les chœurs, soutenus par un large orchestre : cette fois, ils ne sont plus là seulement pour typer l'ambiance. Ils reflètent le contexte religieux dont un des points culminants sera la mort de la sorcière, Erika (Florinda Bolkan) qu'accompagnera sur le bûcher, bien contre sa volonté, le fanatique Père Sébastien. Ces chœurs ont d'ailleurs une double fonction : ils soulignent aussi l'aspect viril de la lutte impitoyable qui s'engage, et accompagnent ainsi les saisissantes photos de la marche nocturne des mercenaires : leur puissance est à l'égal des forces qui s'affrontent, non seulement en la personne des hommes, mais aussi en celle de leur foi.
S'opposant à la brutalité du contexte guerrier et religieux, il y a cependant la vallée, havre de paix, pour laquelle Barry imagine une mélodie qu'amplifiera l'orchestration : une mélodie très belle, très chaude, apaisée, en rupture complète avec le reste de la partition, et dont il jouera pour achever l'œuvre sur une note de sobriété grandiose. **La Vallée perdue**, plus peut-être que **Un Lion en hiver**, reste un chef-d'œuvre parsemé de séquences d'une force et d'une précision musicales sans faille : en particulier la scène où Vogel (Omar Sharif), fuyant les mercenaires, tombe sur un champ de cadavres dans lesquels il s'empêtre, sous les auspices d'une musique constamment contenue, où pas la moindre note du plus infime instrument n'est laissée au hasard, tandis que les chœurs, tantôt récitatifs, tantôt sorte de longue plainte étrangement modulée au rythme de lancinantes percussions, créent un véritable climat de menace et de terreur.
John Barry reviendra deux fois au genre historique par des voies toutes différentes, avec **Mary, Reine d'Écosse**, sur la tragique histoire de Marie Stuart (1971) et **La Rose et la Flèche** (**Robin and Marian**, 1975), qui lui fait retrouver Sean Connery, mais sous les traits d'un Robin des Bois vieilli... Deux films dans lesquels la nostalgie et la tristesse passent avant toute chose, même lorsque dans le second, la toile de fond se teinte par moments d'ironie. Cette fois, Barry joue la carte de la pudeur et de la discrétion : point de « grandeur » épique dans cette reine que le caprice de son royal époux conduira au billot : seulement la noblesse, la vraie, celle d'un calme, presque résigné. Plus de grandeur épique dans ce héros fatigué dont les exploits d'une bouillonnante jeunesse peuplent de leurs fantômes une forêt de Sherwood devenue bien pâle, et auquel il ne reste plus que l'amour de Marion : Barry consacre à celui-ci un de ses thèmes les plus beaux, les plus lyriques, pleins de tendresse, de pudeur, et de respect pour un mythe qui, par-delà l'existence des mortels, est, quant à lui, éternel...
Dans le même temps que s'achevait — provisoirement, peut-on espérer — ce périple historique, John Barry s'apprêtait à explorer un autre domaine : le fantastique. Toutefois, il ne délaissait pas les voies déjà parcourues, avec en particulier un **Walkabout (La Randonnée)**, dont le thème, par son élégance chargée de mélancolie, par sa pureté — notamment le jeu splendide des violons, se changeant progressivement de dialogue en canon, donnant presque l'effet d'un écho — est l'égal de celui de la **Vallée perdue**.

KONG

Avec **King Kong**, Barry tente un pari bien hardi. Il n'est pas aisé de succéder, sur un sujet déjà traité, à une partition déjà considérée comme un chef-d'œuvre. Surtout lorsque, comme c'était le cas pour la musique de Steiner (1933), deux réenregistrements sortaient presque coup sur coup, offrant au public tout le loisir d'établir une comparaison. Or, il faut en convenir : la musique de **King Kong** 1976 est peut-être de loin l'aspect le plus positif de ce remake au demeurant bien factice et superficiel, les apparentes prouesses techniques cachant bien souvent, par le jeu d'une savante publicité, des facilités dans lesquelles ne s'était pas complue la première version.



Et le parti pris par Barry fut double, ce qui rendait la tâche plus ardue encore : rendre hommage à son prédécesseur tout en se distinguant de lui. Nous saisissons ici l'occasion de développer un point que nous avions dû laisser en suspens dans une de nos précédentes études (cf. no 6, p. 117, note 1b).
L'hommage, pour qui tend bien l'oreille, est évident : c'est un thème de trois notes pour Kong, qui sont sensiblement les mêmes que celles imaginées par Steiner quelque quarante-trois années plus tôt, avec un rythme différent. Thème rude, rustre dans sa simplicité ; c'est aussi un « thème d'amour » reposant au départ sur ces trois notes : simple, reflet d'une bête humanisée, loin des thèmes d'amour sophistiqués qu'on rencontre habituellement, destiné à souligner que la véritable histoire d'amour du film tourne autour du singe. L'hommage s'arrête là ; c'est l'essentiel : ce n'est pas du plagiat que de

respecter l'esprit d'une musique, en reconnaissant par là qu'elle avait elle-même parfaitement saisi l'esprit du film. C'est de l'humilité, du travail de véritable artiste.
Par contre, les différences entre les deux partitions sont notables. John Barry a, dans la sienne, nuancé le style colossal, et tout en lui conservant des aspects brutaux, il l'a rendue plus « lyrique ». Par ailleurs, là où Steiner avait imaginé un thème de l'île (la danse des indigènes), Barry emploie tout au plus une orchestration : la vertigineuse trille que l'on entend lors de l'apparition de Kong, et quand il brise la palissade. C'est maigre. Mais il imagine un thème là où Steiner n'avait rien prévu : celui de Kong combattant pour sa liberté, et que l'on trouve principalement quand il brise l'enclos et pendant la scène sur le building, les deux points culminants de son combat.
A propos de l'évasion de Kong dans l'île, notons que Steiner employait d'écrasantes percussions, suggérant les coups de Kong contre la palissade, alors que Barry a recours à un ensemble rythmique régulier, écrasant à sa façon, mais évoquant moins l'action ponctuelle du singe que son implacable et invincible volonté de tout anéantir sur son passage : il nous offre alors peut-être le meilleur passage de l'œuvre musicale.
Autre différence importante, le souci d'authenticité lors des séquences des indigènes, dans l'île : à la grandiose, mais très artificielle, danse conçue par Steiner, Barry préféra une musique en apparence moins élaborée, mais plus naturelle et qui pouvait être à la limite la véritable danse de ce type de population : quelques percussions que surmontent les échos d'instruments à vent très simple et des cris (ou des chants).
De même, lorsque Kong est exposé à la foule, en 1933 retentissait une fanfare ; en 1976, Barry situe la scène par une musique rythmée, moderne, et lentement fait s'en dégager une musique dramatique, suggérant l'imminence de la tragédie, et qui est presque une déformation du thème de « Kong combattant » : la suggestivité de la musique est donc des plus nettes. Dans la mesure où le dégagement progressif d'une mélodie par rapport à une autre existait lors de l'apparition de Kong dans l'île — c'était alors le thème de Kong se dégageant de la danse, autre musique « d'ambiance » à sa façon — Barry établit donc au niveau de la technique musicale un rapprochement entre deux séquences-clefs que Steiner n'avait pas fait.
Enfin, au puissant final de ce dernier, Barry préfère la sobriété nostalgique d'une orchestration douce, à peine audible : là où le premier soulignait la mort d'un géant, après avoir traduit son désespoir « sentimental », le second préfère s'en tenir à ce dernier aspect. A la limite, Jessica Lange n'était-elle pas plus « amoureuse » de Kong que ne l'était Fay Wray ?
Ainsi, on le voit, Barry ne fut pas le servile successeur de Steiner. Mais il eut l'intelligence de ne pas le renier. En matière d'art, il n'est jamais facile d'être funambule...
Deux ans plus tard, Luigi Cozzi choisissait John Barry pour **Star Crash**. Là encore, c'était un problème, car le genre était marqué par un autre grand compositeur, et celui-ci récent : John Williams. Nous ne revenons pas sur l'analyse que nous avons faite de **Star Crash** dans le précédent numéro (Actualité musicale), dont la musique sut malgré tout avoir sa personnalité et rester très typique de son compositeur.
Mais pour Barry, **Star Crash** n'était qu'une mise en train. Dans le même temps, il n'était pas loin d'entreprendre **Moonraker**...

LA MUSIQUE DE MOONRAKER

Albert Broccoli n'a pas été le seul à souhaiter que **Moonraker** marque une surenchère manifeste sur les autres James Bond. John Barry l'a aussi voulu et, du même coup, sa musique pour **Moonraker** se présente comme une sorte de confluence dans sa carrière : on y retrouve, habilement partagé, l'essentiel de ce qui fit ses meilleures partitions dans les précédents films de la série. Mais à cela s'ajoute l'emploi d'un vaste ensemble orchestral (près de 80 exécutants par moments) qui, lors des séquences dans l'espace, confère à l'image un caractère grandiose, sinon colossal, grâce à l'emploi, en particulier, de chœurs. Le résultat est une partition très variée, dans laquelle on retrouve en particulier certaines constantes : le prologue, toujours confié au « James Bond theme » tandis que « 007 » apparaît pendant la poursuite en hors-bord, et qu'ailleurs on rencontre plusieurs développements sur le premier, le plus souvent dans des séquences d'action, agrémentées de variantes orchestrales nombreuses.
Le thème principal de ce film est l'un des plus chauds imaginés par Barry dans le style. Et surtout, deux éléments nouveaux se détachent nettement.
Le premier est l'humour, presque burlesque, le clin d'œil à outrance. Ainsi, Barry utilise deux musiques qui ne sont pas de lui, mais qui résonnent clairement à l'oreille de tout spectateur averti : l'une appartient au répertoire de la musique de film, c'est le thème principal composé par Elmer Bernstein pour les **7 Mercenaires** ; l'autre est tirée du répertoire classique : Roméo et Juliette de Tchaikovsky. Cela dans des scènes dont nous ne dévoilerons rien afin de ne pas les déflorer et, du même coup, leur faire perdre leur saveur.
Le second est l'ampleur, par moments, de la partition. Jamais cela ne s'était trouvé dans de tels films. Encore une fois, elle accompagne des séquences déjà privilégiées par le cadre, et pour lesquelles Barry a imaginé deux thèmes, eux-mêmes grandioses par leur caractère écrasant. Les chœurs sont en fait surtout là pour souligner cet aspect de la partition, dont ils se font parfois le simple écho, tandis qu'en d'autres instants, ils y participent plus largement, nous rappelant dans les deux cas bien des nuances des films historiques mis en musique par Barry.
Le tout forme une partition assez longue, près d'une heure, que parsèment quelques musiques plus légères — variations sur le thème principal, notamment, avec les chœurs, mais cette fois légers — ou typées — pendant le Carnaval de Rio.
Nous aurons l'occasion de revenir sur cette musique à l'occasion du disque, qui promet d'être le meilleur, le plus varié de la série. Mais d'ores et déjà une constatation s'impose : avec **Moonraker**, Barry vient de franchir un nouveau pas dans sa carrière, et nous démontre une nouvelle fois qu'on peut attendre beaucoup de lui dans l'avenir.

BERTRAND BORIE







THE CHANGELLING





HORRORSCOPE

films sortis à l'étranger

États-Unis

The Changeling
Réal. : Peter Medak. « Carolco ». Scén. : William Gray, Adrian Morrall, Alan Scott et Christopher Bryant. Avec : George C. Scott, Trish Van Devere, Melvyn Douglas.
« Un musicien, après la mort accidentelle de sa femme et de sa fille, essaie de reprendre une vie active. Il emménage dans une vieille maison que ses précédents locataires n'ont jamais habité longtemps. Un mystère semble planer, et bientôt d'étranges bruits se produisent. Au grenier, il découvre un fauteuil d'infirme pour enfant ; faisant appel à un médium, il organise une séance de spiritisme ne donnant apparemment aucun résultat, mais, en réécoutant la bande enregistrée de la soirée, il entend la voix d'un enfant... celui du grenier, qui a été assassiné par son propre père, aujourd'hui encore vivant, et qui a décidé de se venger. »

Gamma 693
Réal. : Frank Martin. « Douglas Winston Enterprises ». Avec : George Wilson, Sharon Carr, Richard Clark.
Science-fiction : d'anciens soldats nazis sont artificiellement maintenus en vie grâce à un gaz mortel.

Kiss in : Attack of the Phantoms
Réal. : Gordon Hessler. « Avco Embassy ». Scén. : Jan-Michael Sherman et Don Buday. Avec : le groupe « Kiss » : Gene Simmons, Paul Stanley, Peter Criss, Ace Frehley, et : Anthony Zerbe, Deborah Ryan, Carmine Caridi.
Produit par Hanna-Barbera, bénéficiant des effets spéciaux de Don Courtney, le premier long métrage fantastique du célèbre groupe rock américain « Kiss » marque également le retour du réalisateur Gordon Hessler à un genre qui l'avait délaissé : « Le concepteur d'un parc d'amusements, génie de la cybernétique, est brutalement renvoyé. Il décide de se venger en détruisant le parc, et pour cela, il utilisera à leur insu le groupe Kiss... ».

Canada

Something's Rotten
Réal. : F. Harvey Frost. « Dabara Films ». Scén. : Norman Fox. Avec : Charlotte Blunt, Geoffrey Bowes, Trudy Weiss.
« A la naissance de jumeaux, la Reine d'un pays d'Europe centrale s'est empressée d'identifier le premier-né, George, comme l'héritier du trône. Il a donc appris le métier de roi, alors que son frère Calvin, laissé pour compte, s'exerce à l'art de marionnettiste. George, sûr de lui et ambitieux, lorgne vers le pouvoir, tandis que Calvin, bègue et timoré, joue avec ses poupées : mais lequel des deux frères s'amuse à terroriser le château en multipliant les meurtres symboliques ?... »

Grande-Bretagne

Outer Touch
Réal. : Norman J. Warren. « Miracle International ». Scén. : Andrew Payne. Avec : Barry Stokes, Tony Maiden, Ava Cadell, Kate Ferguson.
Comédie sexy de science-fiction du plus médiocre réalisateur anglais (avec Pete Walker) spécialisé dans l'épouvante, Norman J. Warren *(Satan's Slave, Prey, Terror)* : « Un astronef en difficulté se pose sur notre planète. Ses trois ravissantes occupantes kidnapperont des humains auxquels elles feront subir une série de tests approfondis... »

Italie

Lo sceriffo e l'extraterrestre
Réal. : Michele Lupo. « Leone Film ». Scén. : Marcello Fondato et Francesco Scardamaglia. Avec : Bud Spencer, Cary Guffey.
« Bud Spencer est le shériff d'une petite ville de Georgie, qui rencontre un étrange enfant se prénommant H-7-25, et prétendant avoir atterri par erreur sur notre planète. L'incrédulité de l'adulte s'estompera progressivement devant les preuves que lui donnera le garçon de ses pouvoirs extraordinaires, et il l'aidera dans sa recherche du vaisseau spatial égaré... »
Cette comédie de science-fiction est notamment interprétée par le jeune Gary Guffey, qui fut l'enfant enlevé par les extra-terrestres dans le film de Steven Spielberg, *Rencontres du 3e Type*.

Japon

The Devil's Flute
Réal. : Mitsumasa Saito. « Toei ». Scén. : Tatsuo Nagami. Avec : Toshiyuki Nishida, Tomoko Saito, Tatsuo Umemiya.
« Venu de l'au-delà, un étrange air de flûte sème la mort dans une famille aristocratique du Japon des années 50. »

The Inferno
Réal. : Tatsumi Kumashiro. « Toei ». Scén. : Yozo Tanaka. Avec : Mieko Harada, Kyoko Kishida, Ruyzo Hayashi.
Ce film au climat onirique bénéficie de remarquables effets spéciaux dûs au talentueux Nobuo Yajima *(Les Évadés de l'espace)* : « Une jeune fille, fruits d'amours illégitimes, revient, vingt ans après avoir été abandonnée dans un orphelinat, venger la mort de sa mère ; les principaux protagonistes se retrouveront en enfer... »



films terminés

États-Unis

Clonus
Réal. : Robert Fiveson. « Group 1 ». Scén. : Ron Smith et Bob Sullivan. Avec : Peter Graves, Keenan Wynn.
Thriller de science-fiction.

Devil Dog
« Serendipity Prod. ». Avec : Yvette Mimieux, Richard Crenna.
« Une famille reçoit en cadeau un chien possédé par un esprit maléfique... »



The Evictors
Réal. : Charles B. Pierce. « A.I.P. ». Scén. : Charles B. Pierce, Garry Rusoff, Paul Fisk. Avec : Vic Morrow, Michael Parks, Jessica Harper.
Retour à l'angoisse pour Jessica Harper *(Phantom of the Paradise, Suspiria)*.

The Horror Show
Réal. : Richard Shickel. « Universal ». Scén. : R. Shikel. Présentation : Anthony Perkins.
Ce film de montage nous permet de retrouver, à travers les extraits des classiques de l'Universal, les grands acteurs du fantastique : Boris Karloff, Bela Lugosi, Claude Rains, Lon Chaney père et fils, etc.

Superwoman
Réal. : Joe Sherman. « Tenaha Timpson Releasing Inc. »
Comédie fantastique.

Belgique

Gejaagd door de Winst
Réal. : Guido Henderickx et Robbe De Hert. « Fugitive Cinema ».
Trilogie de science-fiction.

Brésil

O Monstro de Santa Teresa
Réal. : William Cobett.
Un névrosé terrorise un village brésilien.

Grande-Bretagne

Saturn 3
Réal. : Stanley Donen. « I.T.C. ». Scén. : Martin Amis, d'après une hist. de John Barry. Avec : Kirk Douglas, Farrah Fawcett-Majors, Harvey Keitel.
Premier film de science-fiction produit par Sir Lew Grade (président d'I.T.C., l'une des majors compagnies anglaises : *Medusa Touch, Capricorn One*, etc.). *Saturn 3* est également un thriller d'épouvante, situé dans un lointain futur, où deux savants (Kirk Douglas et Farrah Fawcett-Majors), déçus par leurs contemporains et voulant fuir leur société décadente, se sont réfugiés sur une des lunes de Saturne, afin de travailler sur un programme de nutrition.
Ils mènent une vie solitaire à l'intérieur de la station spatiale souterraine Titan, jusqu'au jour où ils reçoivent la visite d'un navire terrien, avec à son bord un tueur psychopathe, et un robot d'un nouveau type, très inquiétant. Une éclipse de 22 jours se produit, plongeant Saturn 3 dans l'obscurité et les coupant de toute communication avec le reste de l'Univers... et c'est pour le couple le début d'un long cauchemar...

Italie

Ring of Darkness
Réal. : Peter Karp. « Rassy-Aretusa Film ». Scén. : P. Karp et Audrey Stainton. Avec : Anne Heywood, Frank Finlay, Irene Papas, John Philip Law, Marisa Mell, Ian Bamen.
Fantastique et sorcellerie.

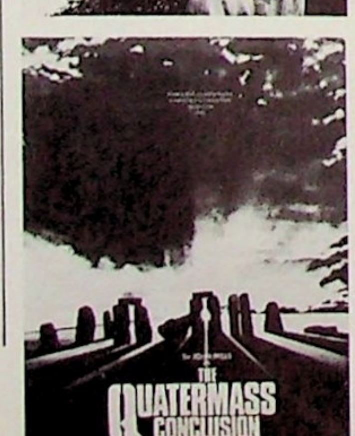
Japon

Kichiku
Réal. : Yoshitaro Nomura. Scén. : Masato Ite. Avec : Shima Iwashita, Ken Ogata.
Épouvante.

Roumanie

Um om in loden
Réal. : Nicolae Margineanu. « Romania Film ». Scén. : Haralamb Zinca, Nicolae Margineau. Avec : Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin.
Thriller d'angoisse.

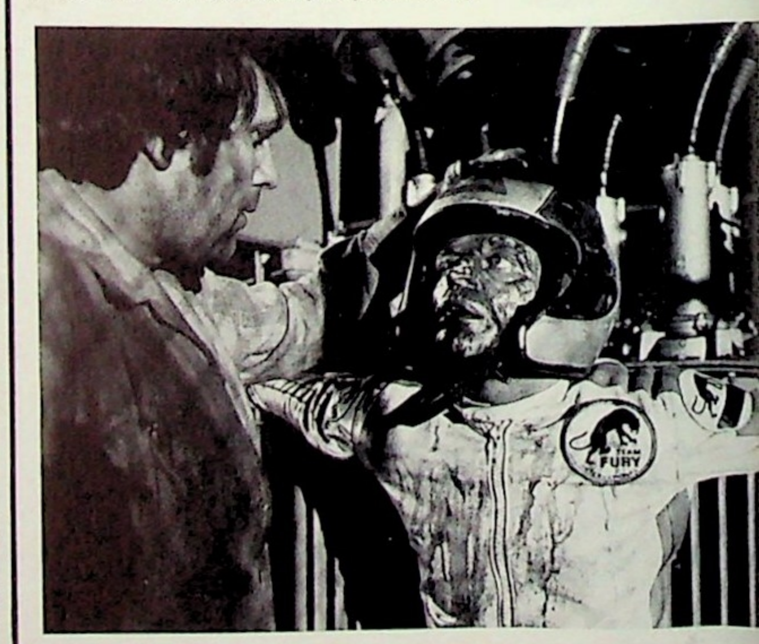






Maria Schneider et Klaus Kinski, victimes d'un amour impossible.

L'« ange blond » est torturé sans pitié (Klaus Kinski).



HAINE Entretien avec Dominique Goult

► **Haine**, *que vous venez de réaliser, est votre premier long métrage ?*
► Oui. Auparavant, j'ai fait des courts métrages, et j'ai surtout travaillé comme cadreur, en franc-tireur. J'avais plusieurs projets au préalable, dont un actuellement en préparation, **Flesh Eaters**, écrit avec Serge Ganze : aussi bizarre que cela puisse paraître, il s'agit d'une histoire qui rejoint un peu celle de **China Syndrom**, puisque l'on y voit des personnes immobilisées par rapport à une explosion nucléaire. Au départ, j'ai écrit le sujet de **Haine** assez rapidement en décembre dernier, et je n'ai pas choisi la voie plus facile pour arriver à faire un film, d'autant moins qu'ayant pris deux « monstres » comme Klaus Kinski et Maria Schneider pour les rôles principaux, je savais très bien que je m'enclencherai aussi dans la haine.

► *Comment avez-vous conçu le scénario ?*
► Je cite en exergue cette phrase de Stendhal : « J'ai assez vécu pour savoir que différence engendre haine » !, car effectivement, ayant passé dix ans dans le milieu du cinéma, j'ai pu constater que, finalement, on est entouré de haine. Au début du film, on voit un motard arriver dans un village (Klaus Kinski). Il est doux, gentil, mais va se retrouver progressivement pris dans un système monstrueux de haine, de violence, sans comprendre pourquoi on lui en veut. Le côté fantastique de **Haine** réside d'une part dans la façon dont il a été tourné, c'est-à-dire dans le climat, et d'autre part dans son dénouement. C'est un film d'atmosphère où le fantastique va éclater à la fin. Il est pratiquement sans dialogues, 18 minutes pour 1 h 40 de projection ! Cela, parce que je n'ai pas voulu situer psychologiquement mes personnages, ils n'ont pas les rapports psychologiques habituels au cinéma français. J'ai eu une chef maquilleuse, Reiko Kurk, à laquelle j'ai demandé que les habitants de la bourgade, les acteurs entourant Kinski et Maria Schneider, aient un visage qui soit dans le ton des pierres du village : les gens sont donc comme un bloc qui va prendre possession de l'Étranger, de ce personnage vêtu de blanc.
Le scénario terminé, je l'ai proposé à mon producteur, Jean-Paul Thirriot, que je connaissais depuis longtemps, et qui est un exploitant, ayant fait connaître Fellini, Bergman, etc. C'est un homme assez extraordinaire car étant d'une part un bailleur de fonds, c'est un authentique producteur qui a pris le risque de financer le film entièrement seul (pour un budget de 4 millions), et en outre, il a mis tout ce qu'il fallait dans cette production : il est entré dans le sujet et a su entrer dans le monde du film avec tout ce que cela comportait d'exigences et de travail pour que le film soit ce qu'il est ; les choses nécessaires et intéressantes n'ont jamais été discutées. C'est à la fois fabuleux et fantastique — et rarissime dans le cinéma français ! J'ai pu donc tourner **Haine** dans un système pratiquement normal, sans avance sur recette, je n'ai pas eu à me battre, je n'ai pas fait un film à l'économie ; s'il est mauvais, ce sera entièrement de ma faute.

► *Le sujet a-t-il été écrit pour Kinski ?*
► Oui, absolument. Je le connaissais, et 15 jours après avoir rédigé le synopsis, je le lui ai proposé. Il a tout de suite accepté. Maria Schneider également a été séduite par son personnage, elle était pour moi la seule personne qui pouvait correspondre, parce que c'est quelqu'un sur qui la presse avait lancé de la haine — je l'ai constaté d'ailleurs sur le tournage ! En outre, pour Klaus qui a toujours joué les personnages de violence, c'est un rôle un peu à contre-emploi, ce n'est pas lui qui propage la violence, mais c'est vers lui qu'elle vient. Dans ce film, il transmet l'amour, et c'est quelqu'un sur qui on tire à boulets rouges, alors que d'habitude il a les boulets rouges dans la main et les envoie sur les autres.

► *Où s'est déroulé le tournage ?*
► Dans une localité qui s'appelle Saint-Sulpice-de-Favière, située à 35 km de Paris. C'est un village étonnant. En premier lieu, je désirais un village où il n'y ait pas de vie extérieure : c'est une bourgade de 260 habitants, où il n'y a aucun commerce en dehors de deux cafés, qui sont en rivalité totale, ce qui est assez intéressant également pour le sujet, car dans ce village il y avait deux clans. Or, ce film qui s'appelle **Haine** a provoqué l'amour, puisque des gens qui ne s'étaient pas parlé depuis dix ans se sont mis à tourner avec nous. Comme je ne voulais pas prendre de figuration, j'ai passé un mois dans cet endroit insolite (il a un ton gris-bleu étrange, à cause de ses pierres, un véritable aspect « breton » !) et on a pu trouver des personnes au faciès assez extraordinaire, qui ont apporté au film son climat, de par leur physique et de par leur présence. C'est également devenu une aventure par eux !

► *Les conditions de tournage ?*
► Le tournage a duré six semaines ; il a été épuisant, d'abord parce que les deux tiers se passent la nuit, et qu'en outre on est tombé dans une période de pluie incessante — pluie et froid, ce qui n'a rien arrangé au niveau des rapports de l'équipe, en ce qui concernait leur puissance physique de travail... on était je crois tous morts à la fin du tournage !

► *Que représente le fantastique pour vous ?*
► Selon moi, il ne peut naître que d'une situation ancrée sur une réalité. Ainsi, j'ai une fascination pour **Duel** de Spielberg. Il y a un camion dans mon film, qui est une sorte d'hommage ou de clin d'œil.

► **Haine** *est un des rares films fantastiques français à bénéficier d'une sortie importante...*
► C'est normal, j'ai fait en sorte que le sujet puisse intéresser un grand circuit. J'ai également utilisé des moyens importants. Nous avions une équipe technique de 45 personnes, on a reconstruit un décor de sept mètres de haut (le portail de l'église défoncé par un camion), j'ai fait venir de province le camion qui est dans mon film, une bête de 38 tonnes, avec convoi exceptionnel et, également, pour la séquence finale, un transformateur électrique de dix tonnes, par camion spécial, avec grue et motards. Il y a une poursuite entre moto et camion filmée avec six caméras, trois voitures-travelling, etc. C'est une question de travail technique. Si les choses sont bien préparées, et si l'on a du métier, cela ne prend pas plus de temps.

► *Vous avez employé plusieurs caméras simultanément ?*
► J'ai pratiquement fait tout le film avec deux caméras au moins en ce qui concerne les scènes de comédie — pour des scènes qui sont très importantes sur le plan de l'intensité dramatique, on n'est pas toujours certain de réobtenir des comédiens la même émotion — et j'ai toujours tourné avec un minimum de six caméras, dont deux à grande vitesse pour les scènes de poursuite, de cascades, etc., parce que ainsi on ne prend pas de risques par rapport aux cascadeurs.
Étant donné que, pendant les 2/3 du film, le personnage principal c'est le camion, ma grande angoisse était que l'on ne m'accuse pas, ensuite, d'avoir fait **Duel** ou un sous-**Duel**. Il fallait utiliser l'engin gigantesque de façon à ce que l'on ne tombe pas dans la copie conforme, qu'il ne puisse être comparé à celui de Spielberg — mais j'en ai pris un plus gros que lui ! (rires)

► *Que pensez-vous de la situation actuelle du cinéma français en ce qui concerne les jeunes réalisateurs ?*
► Je pense qu'on a la production et la distribution qu'on mérite ! Si la situation est ce qu'elle est actuellement, on est tous responsables, producteurs, exploitants, réalisateurs, auteurs, distributeurs. On a le cinéma qu'on mérite — comme le reste ! Il faut que les gens, au lieu de pester les uns contre les autres, se solidarisent, travaillent, produisent, fassent quelque chose, au lieu de se renvoyer les balles de ping-pong en permanence.

Propos recueillis par
Alain Schlockoff. ■

films en tournage

États-Unis

The Final Countdown
Réal. : Don Taylor. « Film Finance Group ». Scén. : David Ambrose et Gerry Davis, d'après une hist. de Thomas Hunter et Peter Powell. Avec : Kirk Douglas, Martin Sheen, James Farentino, Katharine Ross.
Bénéficiant d'un budget de $ 10 000 000, le nouveau film de Don Taylor *(L'Ile du Dr Moreau, Damien)* illustre la théorie d'Einstein des mouvements dans le temps : l'histoire est celle d'un porte-avion géant américain qui, à la sortie d'un mystérieux brouillard, se retrouve 21 années plus tôt dans le temps, très exactement le 6 décembre 1941 à 200 miles de Pearl Harbour où, dans quelques heures, l'aviation japonaise va détruire la flotte américaine. L'armement nucléaire du porte-avion permettrait, en quelques secondes, de modifier le cours de l'Histoire, et pratiquement, d'écourter de plusieurs années l'issue de la seconde guerre mondiale. Mais quelles seraient les conséquences d'une intervention dans le passé ?...

Star Riders
Réal. : Lewis Coates (Luigi Cozzi).► *« Golan-Globus-Cannon Prod. ». Scén. : A.E. Van Vogt, d'après une hist. de L. Coates. Avec : Caroline Munro, Judd Hamilton, Nancy Kwan, Klaus Kinski.*
Tourné à Bangkok, Londres, Rome et Hollywood, pour un budget de $ 16 000 000, le nouveau film de Luigi Cozzi *(Star Crash)* nous permet de retrouver le personnage de Stella Star, à nouveau incarné par la ravissante Caroline Munro, qui, en compagnie de son robot El, aura pour mission de rétablir sur son trône le jeune prince d'une lointaine galaxie dont les parents ont été assassinés par un usurpateur.
Les effets spéciaux de ce space-opera ambitieux ont été confiés à Jack Rabin *(Death Race 2000, Piranha)* et Armando Valcauda *(Star Crash).*

Tanya's Island
Réal. : Alfred Dole. « Premiere ». Avec : D.D. Winters.
Nouveau film attendu d'Alfred Sole *(Communion)*, variation autour du thème éternel de la Belle et la Bête, cette dernière étant conçue par Rick Baker *(King Kong, It's Alive).*

Terror out of the Sky
Réal. : Lee Catzin. « Alan Landsburg Prod. » Avec : Efrem Zimbalist Jr, Dan Haggerty, Tovah Feldshuh.
Après les fourmis *(Ants)* et les tarentules *(Tarentulas)*, et malgré l'insuccès relatif ayant pourtant accueilli déjà tous les films mettant en scène des hordes d'abeilles mortelles (*The Bees, Deadly Bees, The Swarm*, etc., y compris sa précédente production, *The Savage Bees/Quand les abeilles attaqueront*), le producteur Alan Landsburg s'obstine et nous offre le retour de ces insectes meurtriers, dans une aventure inédite.

France

La mort en direct
Réal. : Bertrand Tavernier. « Selta Films ». Scén. : David Rayfael et B. Tavernier, d'après le roman de D.G. Compton, « Death Watch ». Avec : Romy Schneider et Philippe Noiret.
Tourné en Écosse, le premier film de science-fiction de Bertrand Tavernier (ex. « The Unsleeping Eye », cf. notre n° 3, p. 17).









SATURN 3





HORRORSCOPE

films en production

États-Unis

Up from the Depths
« New World Pictures ». Avec : Sam Bottoms, Susanne Reed, Virgil Frye.
Épouvante et monstres marins.



Canada

Les Hommes-Machines contre Gandahar
Réal. : René Laloux. « Caneuram ». Scén. : d'après le roman de Jean-Pierre Andrevon.
Juste retour des choses : le roman de Jean-Pierre Andrevon, à l'origine une bande dessinée (inédite), devient pour le cinéma un film d'animation ! Sous la direction de René Laloux *(La Planète sauvage)* cette production franco-canadienne utilisera les dessins de Philip Caza.
Premier exemple français d'une science-fiction à l'américaine, le livre, publié voici dix ans, avait été l'un des grands succès de notre collaborateur : sa version cinématographique bénéficiera d'un budget de $ 4 000 000.

Possession
Réal. : Andre Zulawski. « Caneuram ».
Autre production franco-canadienne, réalisée par le Polonais Zulawski, *Possession*, au budget de $ 5 000 000, décrit les amours d'une femme et d'une entité monstrueuse pouvant occasionnellement prendre forme humaine.

Grande-Bretagne

Stories from a Flying Trunk
« Emi ».
Film de merveilleux inspiré des célèbres contes de Hans-Christian Andersen.

Espagne/Italie

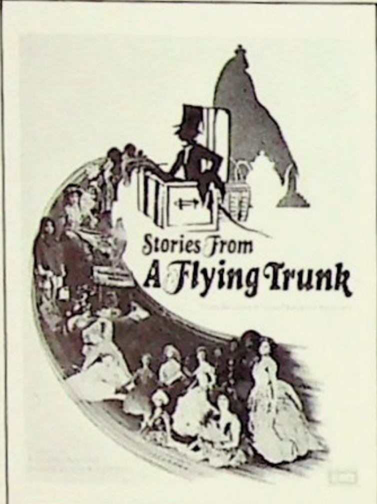
Il convivio della paura
Réal. : Enzo G. Castellari.
Le « Banquet de la terreur » est un thriller où les membres d'une vaste famille réunis dans un manoir ancestral subissent progressivement d'étranges angoisses d'origine inconnue, devenant bientôt victimes d'une véritable psychose de terreur.

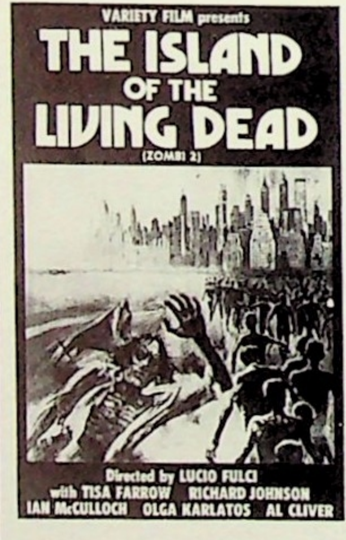
Italie

The Island of the Living Dead
Réal. : Lucio Fulci. « Variety Film ». Avec : Tisa Farrow, Richard Johnson, Ian McCulloch.
Épouvante : une nouvelle invasion de « zombis »...

Israël

The Apple
Réal. : Menahem Golan. « Golan-Globus Prod. » Scén. : Joseph Goldman, Iris et Coby Recht, et George Clinton.
Rock-opera de science-fiction, par le réalisateur du somptueux *Magicien de Lüblin.*





films en projet

États-Unis

Hardly Working Attacks Star Wars
Réal., Scén. et Int. : Jerry Lewis.
1979 voit le retour de Jerry Lewis au cinéma et la création d'un nouveau personnage qui fera sa troisième apparition cinématographique après *Hardly Working* et *That's Life* (tous deux réalisés par Jerry Lewis actuellement), dans une parodie de *La Guerre des étoiles.*

Meltdown
Réal. : John Carpenter. « Chelsea Picture ». Scén. : J. Carpenter, d'après le roman de Thomas N. Scortia et Frank M. Robinson, « The Prometheus Crisis ».
Science-fiction et péril nucléaire : le nouveau projet de John Carpenter *(Dark Star, Halloween, The Fog)*, actuellement le plus sollicité des jeunes réalisateurs américains.

The Third Caligari
« Patrick Wachsberger-Michael Gruskoff Prod. »
Co-produit par Patrick Wachsberger *(Star Crash)* et Michael Gruskoff *(Frankenstein Jr, Silent Running)*, ce film fantastique situé à Chicago en 1928 se veut un amalgame du *Cabinet du Dr Caligari* et du *Troisième Homme.*

Italie

En projet : *Invisible Man vs the Laser Man* (Clem International ; science-fiction) ; *Gnomes* (Ovidio Assonitis Prod. ; épouvante).

Japon

Yoba
« Daiei ».
Film sur les sciences occultes.

15-25 NOVEMBRE 1979

9e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, aura lieu, pour sa neuvième session consécutive, à Paris, au **Grand Rex** (2 800 places) du 15 au 25 novembre 1979.

Le Festival présentera des longs métrages inédits en compétition, des avant-premières mondiales en présence des réalisateurs, des sections informative et rétrospective, et des courts métrages de différents pays dans les catégories Épouvante, Science-Fiction, Merveilleux. Les projections auront lieu tous les soirs dans la grande salle du Rex, de 20 h à 24 h. Tous les films sont différents et ne seront projetés qu'une seule fois.

Les spectateurs intéressés peuvent obtenir les renseignements nécessaires auprès du Secrétariat. Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.

9e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Secrétariat : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly France (tél. : 624-04-71).

LES ARCHIVES DU CINÉMA FANTASTIQUE

Deux chefs-d'œuvre

LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN

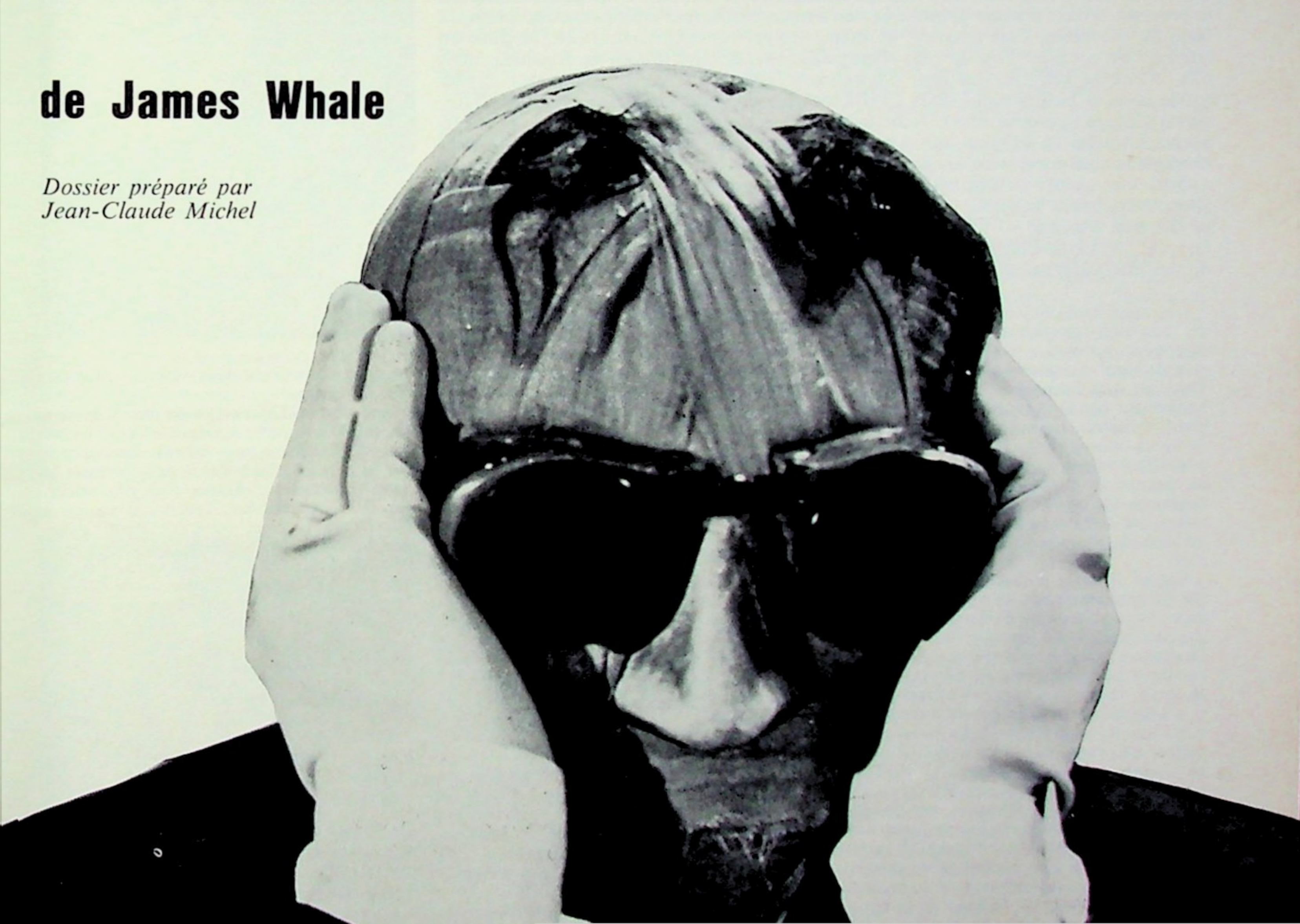


de l'Age d'or Universal :

L'HOMME INVISIBLE

de James Whale

Dossier préparé par
Jean-Claude Michel



JAMES WHALE



La plus notable contribution à l'histoire du cinéma de la part de la compagnie Universal, qui compte de nombreuses réussites à son actif, ne fut pas, comme on le pourrait croire, d'avoir favorisé la carrière de réalisateur d'Eric von Stroheim, ni celle du comédien Lon Chaney, ni même d'avoir entrepris, en 1921, la mise en chantier du premier film de plus d'un million de dollars (**Folies de femmes**), mais bien d'être la génitrice du film d'épouvante américain, né au début des années trente sous la houlette des deux Carl Laemmle dans les vénérables studios d'Universal City. Le cinéma muet, riche en fantômes de toutes sortes, dont le plus terrifiant fut celui de l'Opéra, autre création-maison, ne pouvait prétendre au succès prodigieux que connurent les premières réalisations bénéficiaires de ce changement radical que constitua l'intrusion de la bande sonore. Généralement pauvres en accompagnement musical, les films-pionniers — **Dracula**, **Frankenstein**, **Murders in the Rue Morgue** — furent en revanche riches en bruits de toute sorte, et sans l'apport de cette invention nouvelle, on ne peut guère se représenter ce qu'eût donné une adaptation de l'**Homme invisible**.

Les possibilités différentes apportées par ces nouvelles techniques firent que le film d'épouvante connut une sorte de renaissance et, à de rares exceptions près — **The Unholy Three**, de Jack Conway — bâtit de nouveaux mythes sur des idées jusqu'alors incomplètement exploitées. Loin de donner la parole à de vieux épouvantails, le fantastique, en sa nouvelle jeunesse, fit œuvre créatrice et c'est le mérite de producteurs avisés tels les Laemmle d'avoir favorisé les tentatives nouvelles, par une audace dont il est peut-être malaisé, de nos jours, de se faire une juste idée.

Car, si **Dracula** et **Frankenstein**, prototypes du genre qui allait se développer durant deux décades, ont admirablement, le second surtout, résisté à la marche du temps et à l'imitation commerciale qui a sévi jusqu'à nos jours, ce phénomène est dû avant tout à la force de conviction des réalisateurs, au soin apporté non seulement au moindre élément technique et visuel de ces œuvres, mais surtout à la construction du mythe illustré, à sa cohérence, à sa profondeur. Tod Browning (1882-1962) et James Whale (1889-1957), l'Américain et l'Anglais, par des chemins différents, atteignent à la bouleversante perfection des chefs-d'œuvre lorsqu'ils projettent, sur la toile blanche des salles populaires, l'expression exacerbée de nos phantasmes, et expriment, par le biais de la fiction terrifique, nos peurs les plus intimes.

Si Tod Browning, par le jeu des reprises et les programmations de quelques-uns de ses films à la télévision, sort peu à peu des ténèbres en lesquelles il était jusqu'à présent tenu, il en va tout autrement pour James Whale qui, s'il fut durant dix ans la gloire de l'Universal, n'est le plus souvent cité dans les manuels que par quelques lignes prenant le masque du mépris pour cacher leur ignorance. Bien sûr, avec quelque condescendance, accepte-t-on de voir en lui un « spécialiste » du film de terreur, mais, « pour le reste », réalisateur de série... Or, qui pourrait, parmi les auteurs de ces jugements, citer un seul titre de ladite série ? La vérité étant que dans le cas de Whale, comme dans celui de bien d'autres artistes, le long purgatoire où s'est enfoncée son œuvre — hormis ses quatre films fantastiques — est, en partie, causé par le succès international fait à ses films de terreur, succès qui a occulté le créateur et ses autres formes d'expression.

Si, après un premier dossier sur **Frankenstein***, nous sacrifions à la tradition en abordant deux autres titres de la saga whalienne, nous ne pouvons nous résoudre à passer sous silence les surprenantes découvertes que réserve, à qui voudra le défricher, le reste de l'œuvre, qui est, ainsi que l'écrit le critique anglais Tom Milne dans le numéro d'été 1973 de « Sight and Sound », cette « caverne d'Ali-Baba emplie de richesses inespérées »...

En fait, la carrière cinématographique de James Whale (né en 1889 à Dudley, Birmingham, Grande-Bretagne ; décédé en 1957 à Hollywood) se résume assez succinctement en vingt-et-un films, dont plusieurs lui assurent l'immortalité. D'obscurs débuts de dessinateur humoristique — on se plaît à rêver à ces caricatures pittoresques, dont par la suite il truffera son œuvre — bientôt interrompus par la Grande Guerre. La paix revenue le verra comédien de théâtre, puis producteur. En 1927, émigré aux U.S.A., il monte à New York la pièce de R.C. Sheriff, *Journey's End*, dont le succès le conduira à Hollywood pour en diriger l'adaptation cinématographique. La sincérité passionnée qui s'en dégage, malgré le jeu parfois un peu appuyé des interprètes (ceux de la pièce) touche le public du temps, et Whale montre de manière admirable la mort de l'idéalisme dans l'engrenage de la guerre. On remarque, dans le rôle du Capitaine Stanhope, le jeune Colin Clive, comédien de talent auquel Whale confiera, quelques mois plus tard, le rôle de Frankenstein. *Journey's End* sera suivi de *Waterloo Bridge*, première adaptation d'une pièce à succès qui en verra d'autres... le film a pour vedette Mae Clarke, qui formera avec Colin Clive le couple-vedette de **Frankenstein**.

Car déjà, dans la toute récente carrière de Whale, fulgure ce monument du cinéma, qui n'est que son troisième film ! On a pu lire précédemment* la genèse difficile et le

* Voir n° 1, dossier Frankenstein.

triomphe final de l'entreprise. Après **Frankenstein**, Whale fut le roi des studios Universal. Tout en refusant, pendant des années, de tourner une suite à son **Frankenstein**, il eut l'occasion de s'illustrer par les deux joyaux du genre que sont **The Old Dark House** et **The Invisible Man**. Mais également par **The Kiss Before the Mirror** (1933), sombre histoire de jalousie meurtrière admirablement mise en scène et plastiquement splendide, où le suspense culmine dans la remarquable scène qui donne son titre au film. Faisant preuve de l'esprit d'auto-parodie qui culmine dans **The Bride of Frankenstein**, Whale, quelques années plus tard (en 1938) adaptera le scénario de « The Kiss » pour en faire une œuvre profondément ironique et grinçante, **Wives Under Suspicion**. L'humour du réalisateur britannique s'illustre encore de façon spectaculaire dans **Remember Last Night ?** (1935) dans lequel les personnages s'engluent, l'alcool aidant, dans une comédie de mœurs quasi surréaliste.

Whale, renouant avec ses débuts, signera un autre film de guerre, ou plutôt d'après-guerre, **The Road Back (Après)** (1937), qui est une suite (incomparablement plus lucide que son prédécesseur) de **A l'ouest, rien de nouveau** (1930, de Lewis Milestone). Tournée en partie dans les décors de **A l'ouest...**, cette séquelle ne fut pas très bien accueillie en son temps, mais sa maturité politique en a préservé la force d'impact. De plus, peuplé d'une étonnante galerie de personnages qui évoquent ses « silhouettes fantastiques », le film est un des plus représentatifs de son auteur.

Sur le même plan que les chefs-d'œuvre de Michael Curtiz, **Robin des Bois** et **Capitaine Blood**, il convient sans doute de placer le superbe **Man in the Iron Mask** (1939) dans lequel Peter Cushing fit, comme doublure de Louis Hayward, de modestes débuts. Cette adaptation du roman de Dumas père, « Le Vicomte de Bragelonne », contient de purs moments de terreur, dont l'un est représentatif de l'atroce humour du réalisateur : « Je les SENS pousser, ils vont finir par m'étrangler... » hurle le malheureux prisonnier au masque de fer, lorsqu'il réalise n'avoir aucun moyen de couper ses cheveux ni sa barbe...

Autre réalisation très proche du fantastique, ne serait-ce que par la présence au générique du jeune Vincent Price : **The Green Hell** (1939). Bien que non spécialisé en ce genre de rôles à cette époque, Price n'y trouve pas moins une mort horrible, criblé de flèches, dans cette aventure exotique où quelques risque-tout, à la recherche d'un trésor inca, se disputent également les faveurs de la belle et froide Joan Bennet. A priori simple film d'aventure, **L'Enfer vert** contient quelques-unes des plus fantastiques visions jamais offertes par Whale, éclairées par la magie de la photographie de Karl Freund : la nuit d'orage, où les hommes luttent désespérément pour empêcher un arbre foudroyé de s'effondrer sur leur abri... le temple au trésor, peuplé de momies, si beau qu'on le réutilisera par la suite, à peine modifié, pour **The Mummy's Hand** (1940) où il devient égyptien pour la circonstance...

Port of Seven Seas (1938) n'est sans doute qu'une adaptation assez plate, pour nos compatriotes, de la trilogie de Pagnol, mais la présence de Wallace Beery en fait certainement le prix, de même que celle de Paul Robeson dans **Show Boat** (1936).

Personnage secret, assez peu estimé sans doute — lorsque vint le temps des échecs — du milieu hollywoodien qui ne lui avait pas pardonné d'avoir réalisé **La Fiancée de Frankenstein**, chef-d'œuvre absolu du cinéma fantastique mais relatif insuccès auprès d'un public peu préparé, James Whale devait mettre un terme prématuré à sa carrière, et ne fréquenta plus guère que quelques amis intimes, tel le couple Laughton-Lanchester dont il partageait l'amour du théâtre, et l'exemplaire discrétion de la vie privée. Créateur d'univers, Whale avait exprimé au cinéma, dans ses films les plus réussis, sa profonde et attachante personnalité, l'immense pitié apportée par lui au proscrit, à l'exploité, et aussi la pudeur des sentiments qui prenait le masque de la dérision, de l'ironie amère. C'est cette richesse, cette profondeur qui a porté jusqu'à nous, sans leur enlever une parcelle de leur impact, les deux premiers **Frankenstein**, **L'Homme invisible**, **The Old Dark House** et, n'en doutons pas, la plupart des titres que nous avons évoqués.



En 1949, James Whale tenta un retour à la mise en scène : ce fut **Hello Out There**, un court métrage avec Harry Morgan, qui ne fut jamais distribué. La pellicule en ayant été heureusement préservée, la Cinémathèque britannique put s'enorgueillir, il y a quatre ans, de faire figurer ce film au programme de l'hommage à James Whale qui comprit ainsi l'intégralité de l'œuvre.

Mais cet essai fut sans lendemain. Whale retourna à sa solitude et à ses problèmes. On le prétendit adonné à la boisson, le tout-Hollywood jasa. C'était l'époque de « Confidential », feuille à scandale très lue, à la carrière de laquelle mit fin le courage de l'actrice Maureen O'Hara. Mais tout ceci ne concernait plus Whale : on retrouva son corps, flottant dans sa piscine, un matin de 1957. Mais personne n'en parla...

LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN

L'irritante coutume des séquelles et succédanés est aussi vieille que le cinéma lui-même et, au-delà, que le roman populaire dont les increvables héros permettaient à leurs créateurs de produire des dizaines de volumes consacrés à leurs exploits. Mais si la littérature s'accommode souvent fort bien de la prolifération des épisodes, si la geste d'un Fantomas s'impose d'hallucinante façon tout au long de ses quinze mille pages, la réussite est, le plus souvent, moins évidente en ce qui concerne l'art cinématographique : la plupart des resucées, suites et variantes d'œuvres à succès n'offrent qu'un pâle reflet de leurs modèles.

L'histoire du cinéma fantastique fourmille d'exemples de séries dont chaque nouvel épisode apportait certes parfois quelque rafraîchissante nouveauté, mais dont la fidélité envers un archétype empêchait souvent de goûter la relative originalité. L'exception flamboyante à cette règle est **La Fiancée de Frankenstein**.

Conçu en 1935 comme une suite fidèle au premier **Frankenstein** de 1931, produit par le même studio, sous la direction du même James Whale, reprenant certains interprètes et décors de l'original, **La Fiancée...** est pourtant, en dépit des apparences, aussi différent que possible de son modèle. Loin d'être un avatar de **Frankenstein**, le nouvel épisode, tiré d'une relecture de l'œuvre de Mary Shelley à laquelle elle emprunte de nombreux détails jusqu'alors laissés dans l'ombre, jette une lumière nouvelle sur cette histoire célèbre sans en renier, cependant, la première adaptation. Exemple sans doute unique dans l'histoire du cinéma fantastique américain, **La Fiancée...** est non seulement supérieur au premier film sur presque tous les plans, mais est une œuvre résolument moderne, d'une originalité de facture qui frappe encore de nos jours au point que cette œuvre vieille de plus de quarante ans est de plus en plus populaire et connaît, dans les années 1970, un public qui fut loin d'être le sien à son époque.

GENÈSE

Dès 1933, les dirigeants de la firme Universal, alléchés par les confortables recettes du premier **Frankenstein**, avaient songé à lui donner une suite. Durant le tournage du **Chat Noir**, avec Karloff et Lugosi, la presse corporative annonçait les deux acteurs comme devant être les co-vedettes de deux futures productions : **The Suicide Club**, d'après Robert-Louis Stevenson, et **The Return of Frankenstein**. Le premier de ces titres fut tourné plus tard, sans Karloff ni Lugosi, et le second demeura sur les listes prévisionnelles jusqu'en 1935. Bela Lugosi, en principe destiné à incarner un savant fou assistant Frankenstein dans ses travaux, disparut bientôt mystérieusement desdites listes, aussi mystérieusement que quatre ans plus tôt lorsque le rôle du Monstre lui avait été retiré. Au début de 1935, James Whale étudia le script (dont une première version avait été écrite cette fois encore par Robert Florey) et commença à sélectionner les interprètes.

Le rôle principal, celui du Monstre (beaucoup plus étendu que dans le premier épisode) ne posait évidemment aucun problème de « casting » puisque Boris Karloff, sous contrat au studio et promu vedette par sa prestation de 1931, était l'unique interprète envisageable. Durant ces quatre années, sa carrière avait été jalonnée d'œuvres marquantes, parmi lesquelles **Une soirée étrange**, **Le Masque d'or**, **La Momie**, **Le Fantôme vivant**, et de superbes créations dans des œuvres non fantastiques telles que **Scarface**, **House of Rothschild** et **La Patrouille perdue**, et la popularité de l'acteur était telle que la production lui accorda l'honneur réservé aux plus grands : la suppression, au générique, de son prénom, au bénéfice du seul patronyme « Karloff ». Colin Clive, créateur du rôle de Frankenstein, fut engagé de nouveau, de même que Dwight Frye, l'impressionnant Friz de 1931 chargé de figurer ici un Karl tout aussi patibulaire.
Le médecin fou que Bela Lugosi devait primitivement incarner — et pour lequel il fut également question, un temps, de Claude Rains — avait enfin trouvé un nom : Pretorius, et James Whale lui donna un interprète de génie, Ernest Thesiger, acteur britannique à l'inquiétant faciès d'oiseau de proie. La distribution s'enrichit encore de la toute jeune Valerie Hobson, alors à l'aube d'une intéressante carrière, et qui devait tourner cette même année, dans les mêmes studios, **Le Monstre de Londres** et **The Mystery of Edwin Drood**. Valerie Hobson devint Elizabeth, la fiancée de Frankenstein, aussi brune que la précédente interprète, Mae Clarke, était blonde.

Una O'Connor, très remarquée deux ans plus tôt dans **L'Homme invisible** du même James Whale, E.E. Clive, O.P. Heggie, Walter Brennan et John Carradine vinrent bientôt s'ajouter à la distribution. Enfin, pour incarner la Créature femelle destinée à devenir la compagne du Monstre, après avoir songé à Brigitte Helm (déjà spécialiste de ce genre de rôle : **Metropolis**, **L'Atlantide**, **Mandragore**) puis à Louise Brooks, Whale fit appel à l'une de ses compatriotes, la charmante Elsa Lanchester, femme de Charles Laughton et souvent sa partenaire.

Outre cette brochette de comédiens

en majeure partie britanniques, Whale eut soin de s'entourer des meilleurs techniciens du studio : John J. Mescall succéda à Arthur Edeson en qualité de directeur de la photographie, Jack P. Pierce fut à nouveau chargé de donner à Karloff l'hallucinant masque de mort-vivant qui demeure son plus beau titre de gloire ; John P. Fulton dirigea les effets spéciaux et Charles D. Hall, le directeur artistique, entreprit la construction de gigantesques décors dont certains, réellement bâtis en pierre, firent l'admiration des spécialistes pourtant blasés des autres studios. L'un des plus colossaux, le laboratoire destiné à la séquence finale, surpassa en taille et en beauté son modèle de 1931, et Kenneth Strickfaden, le magicien des effets électriques, se plut à le garnir de machines démentielles, créatrices d'orages en chambre, qui ont été pieusement conservées jusqu'à nos jours (on les revit, entre autres, dans le **Frankenstein Junior** de Mel Brooks, dans **Dracula vs Frankenstein** d'Al Adamson, et dans **Blackenstein** de William A. Levey).



LE TOURNAGE

Les retrouvailles de Karloff avec le rôle qui lui avait apporté la gloire ne furent pas sans inconvénients pour le comédien. Le génie de Jack Pierce ne se satisfaisait pas des masques et autres artifices devenus depuis monnaie courante en matière de maquillage. Comme avant lui Lon Chaney, Karloff devait se soumettre à une véritable torture pour la plupart de ses rôles et en ce domaine **La Fiancée de Frankenstein** établit une sorte de record : durant les 32 jours qui marquèrent la participation de Karloff, l'acteur dut se lever à 4 h 30 du matin. Après une douche froide et un traitement à l'infra-rouge pour son bras gauche abîmé lors de la première scène du tournage, un café noir avalé en vitesse, le comédien se présentait au studio vers 5 h 20. A 6 heures, un cosméticien commençait à s'occuper de lui et de 7 heures à midi se déroulait la lente élaboration du maquillage, appliqué par Jack Pierce en personne avec l'assistance d'Otto Lederer. Vers 12 h 30, le costume et les lourdes bottes (poids total : 32 kg) complétaient l'apparence de la Créature. Une courte pause d'une demi-heure permettait à Karloff un lunch léger, avalé avec d'infinies précautions pour ne point ruiner le maquillage. A 14 heures, le tournage commençait : sous le poids du costume, la chaleur des sunlights, la fatigue du comédien était telle qu'il devait souvent s'allonger entre les prises de vues. La longue durée du tournage lui fit perdre au total une dizaine de kilos.

Vers 19 heures, le maquillage était ôté du visage de Karloff, douloureusement malgré les multiples précautions de Pierce qui se servait à cet usage d'huile et d'acide acétique. A vingt heures, douche froide, thé, traitement à l'infra-rouge et massage pour ranimer la circulation sanguine dans les membres ankylosés de l'acteur. Une heure plus tard, chez lui, Karloff étudiait au lit le script du lendemain... Cette journée-type d'un long mois de la vie de Karloff devint encore plus rude lorsque débuta le tournage des scènes comprenant la participation des deux créatures de Frankenstein. Pierce tenant à maquiller lui-même Karloff et Elsa Lanchester, les comédiens durent alors se lever à deux heures du matin...

Un soin extrême fut apporté à ces maquillages, encore de nos jours les plus beaux jamais conçus pour l'écran. Afin de respecter le scénario de William Hurlbut et John Lloyd Balderston, Pierce retoucha de façon subtile sa première conception du Monstre : celui-ci ayant été brûlé dans l'incendie du moulin, sa main, son bras, le côté droit de son visage arborèrent des cicatrices et sur son crâne, sa chevelure à demi-consumée fit apparaître, pour la première fois, les agrafes métalliques utilisées par Frankenstein lors de la greffe du cerveau. Au fil des événements formant la trame du film, le crâne du Monstre peu à peu se regarnit... Le costume montre évidemment des traces de brûlures. Et, au fur et à mesure que le

suite page 48

LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN
(The Bride of Frankenstein)

U.S.A., 1935. **Prod. :** *Universal Pictures Corp./Carl Laemmle Presentation.* **Pr. :** *Carl Laemmle Jr.* **Réal. :** *James Whale.* **Hist. et Sc. :** *William Hurlbut, John Lloyd Balderston, d'après le roman « Frankenstein or the Modern Prometheus » de Mary W. Shelley (1818).* **Ph. :** *John J. Mescall.* **Dir. Art. :** *Charles D. Hall.* **Mont. :** *Ted Kent.* **Supervision :** *Maurice Pivar.* **Mus. :** *Franz Waxman.* **Dir. Mus. :** *Mischa Bakaleinikoff.* **Son :** *Gilbert Kurland.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **Eff. Sp. :** *John P. Fulton.* **Assistant :** *David S. Horsley.* **Inter. :** *Boris Karloff (le Monstre), Elsa Lanchester (Mary W. Shelley/la Créature femelle), Colin Clive (Henry Frankenstein), Valerie Hobson (Elizabeth), Ernest Thesiger (Dr Septimus Pretorius), Dwight Frye (Karl Glutz), Una O'Connor (Minnie), O.P. Heggie (l'ermite aveugle), E.E. Clive (le bourgmestre), Anne Darling (la bergère), Neil Fitzgerald (Rudy), Reginald Barlow (Hans Kramer), Mary Gordon (Mrs. Kramer), Gunnis Davis (l'oncle Glutz), Tempe Piggott (la tante Glutz), Ted Billings (Ludwig), Lucien Prival (Albert), Walter Brennan, Mary Stewart, Rollo Lloyd (des voisins), John Carradine, Lucio Villegas, Helen Parrish, Brenda Fowler, George DeNormand (doublure de Boris Karloff).* **Dis. :** *C.I.C. (France).* **Durée :** *80'. Noir et blanc. Titre de tournage : The Return of Frankenstein.*



En bon britannique, Boris Karloff profite de quelques instants de détente pour sacrifier à la sacro-sainte coutume du thé, savamment préparé par l'aimable Jack Pierce (agenouillé).

LE SCÉNARIO

« Par une nuit d'orage, Mary Shelley conte à son mari, Percy Bysshe Shelley, et à leur ami, Lord Byron, la suite des aventures du Monstre créé par elle au lendemain d'un cauchemar en l'an 1816, et dont elle prépare la publication sous le titre : « Frankenstein — ou le Prométhée moderne ».

Après avoir endeuillé la contrée par ses méfaits, le Monstre né dans le laboratoire du Dr Frankenstein s'est réfugié, avec son créateur pour otage, dans un moulin désaffecté. Mais Frankenstein, au péril de sa vie, s'étant précipité dans le vide, et son corps gisant, inerte, au milieu des paysans consternés, ces derniers mettent le feu à l'édifice, et la campagne nocturne retentit bientôt des cris de souffrance de la Créature prise au piège.

Lorsque le silence se fait sur la scène macabre, un cortège se forme pour ramener le corps du jeune Frankenstein au château de famille où l'attend Elizabeth, sa fiancée. Mais, en dépit des exhortations du bourgmestre, trois personnes sont demeurées sur les lieux du sinistre : d'une part, le couple pitoyable et meurtri formé par Hans Kramer et sa femme, les parents de la petite fille noyée par la Créature et, d'autre part, la vieille Minnie, l'excentrique et caquetante gouvernante des Frankenstein, qui s'est déclarée sceptique au sujet de la disparition définitive du démon créé par son jeune maître.

Malgré les supplications de sa femme, Hans se risque dans les ruines fumantes du moulin, et, le plancher à demi-brûlé s'effondrant sous son poids, est précipité dans la cave au fond de laquelle s'est formé une sorte de lac causé par l'effondrement de la bâtisse et la dislocation des installations intérieures. Alors que l'homme tente de s'aggripper à une poutre surnageant à la surface de l'eau noircie, une tête difforme apparaît lentement derrière lui, émergeant des profondeurs. Et tandis qu'une main de fer serre inexorablement la gorge de Kramer, le cri d'agonie de ce dernier s'étouffe dans l'eau qui peu à peu envahit ses poumons.

Folle d'angoisse, Mrs. Kramer, demeurée près de l'endroit où elle a vu disparaître son mari, aperçoit une main qui se tend, et qu'elle saisit, la prenant pour celle de son époux. Et c'est le monstre qui se dresse soudain devant ses yeux épouvantés et la précipite, d'un geste brutal, dans les eaux noirâtres où s'est englouti Kramer.

Peu après, Minnie, qui ne semble pas se décider à rentrer au château, voit se dresser devant elle, au détour d'un chemin, la terrible Créature dont l'image n'a cessé d'alimenter ses angoisses. Avec un piaillement aigu de volatile, la vieille servante s'enfuit, les bras au ciel, suivie par le regard interrogateur du Monstre.

Frankenstein, dont le corps a été ramené au château, gît à présent, exposé dans le grand salon, offert à la douleur des amis et des voisins, tandis qu'Elizabeth prie à mi-voix. Le retour de Minnie, surexcitée, brise le recueillement des assistants, mais personne ne la croit lorsqu'elle affirme avoir échappé au Monstre, toujours vivant. Mais Minnie ne tarde pas à ramener de nouveau l'attention sur elle lorsque, ayant jeté un regard de compassion à la dépouille d'Henry, elle pousse de nouveau un cri strident : la main du jeune docteur a bougé, ses paupières frémissent. Henry Frankenstein reprend conscience au milieu de la stupeur des assistants.

Cependant, ces événements dramatiques ont hâté la fin du vieux baron, le père d'Henry. Ce dernier se rétablit lentement et, sous le poids des nouvelles responsabilités qui se présentent à lui, oublie peu à peu, lors de sa convalescence éclairée par les soins d'Elizabeth, les souvenirs douloureux d'un passé tout proche. Nul n'a cru au témoignage de Minnie, sommée de se taire et qui dissimule à présent sa hargne et sa crainte sous un silence bougon. Mais un soir qu'Elizabeth, dans la chambre d'Henry, lui parle d'un cauchemar récent qui l'a angoissée, Minnie annonce un visiteur tardif qui demande à voir Frankenstein en privé.

L'arrivant est le Dr Septimus Pretorius, un ancien maître d'Henry à l'Université de Goldstadt. Docteur en philosophie, Pretorius avait été renvoyé de l'établissement pour des motifs demeurés obscurs. Aujourd'hui, ces motifs s'éclairent tandis que Pretorius expose à Frankenstein les raisons de sa visite : le but des recherches d'Henry, créer la vie, a été également le sien et, par des moyens différents, il a obtenu quelques résultats. Il invite Frankenstein à se rendre à son laboratoire et lui présente un groupe d'homoncules, prisonniers de bocaux de verre, dont il a obtenu la croissance à partir de semences humaines développées dans un incubateur. Pretorius ne croit pas à la mort du Monstre créé par Henry ; il propose à ce dernier de mettre en commun leurs travaux et leurs connaissances, et de créer pour le Monstre une compagne à son image, afin de donner naissance à une nouvelle race destinée à supplanter la chétive humanité. Horrifié, Frankenstein refuse et s'enfuit, poursuivi par les sarcasmes de Pretorius.

Errant dans la campagne, le Monstre se familiarise peu à peu avec une nature au départ hostile. Buvant à une source, il découvre sa propre image et en est bouleversé. Sa rencontre inopinée avec une jeune bergère provoque un accident : perdant l'équilibre dans sa fuite, la jeune fille tombe à l'eau. Le Monstre parvient à la ramener sur la berge, mais les cris de l'adolescente reprenant ses esprits attirent deux chasseurs qui ouvrent le feu sur le Monstre.

Les paysans, alertés, organisent une battue et parviennent à capturer la Créature. Enchaînée, celle-ci est ramenée au village et emprisonnée. Mais le Monstre ne tarde guère à briser ses liens et sème la panique dans les rues. Plusieurs villageois paient de leur vie leur tentative de s'opposer à sa fuite.

Retrouvant de nouveau l'asile de la forêt proche, le Monstre tente de dérober à des bohémiens quelque nourriture mais ne parvient qu'à se brûler de nouveau. Son errance le mène à une cabane solitaire d'où parviennent les notes assourdies d'une musique qui attire irrésistiblement le proscrit. L'unique occupant de ce refuge est un vieil aveugle, qui accueille le Monstre et remercie le Ciel de lui avoir

envoyé un ami. En sa compagnie, des jours heureux s'écoulent pour la Créature, qui apprend peu à peu le langage des hommes, et découvre que le feu peut aussi être bénéfique, par sa chaleur réconfortante qui émane du foyer, ou par l'odorante fumée du cigare que lui offre son ami. Mais pardessus tout, c'est la musique qui apporte à la Créature la consolation et l'oubli.

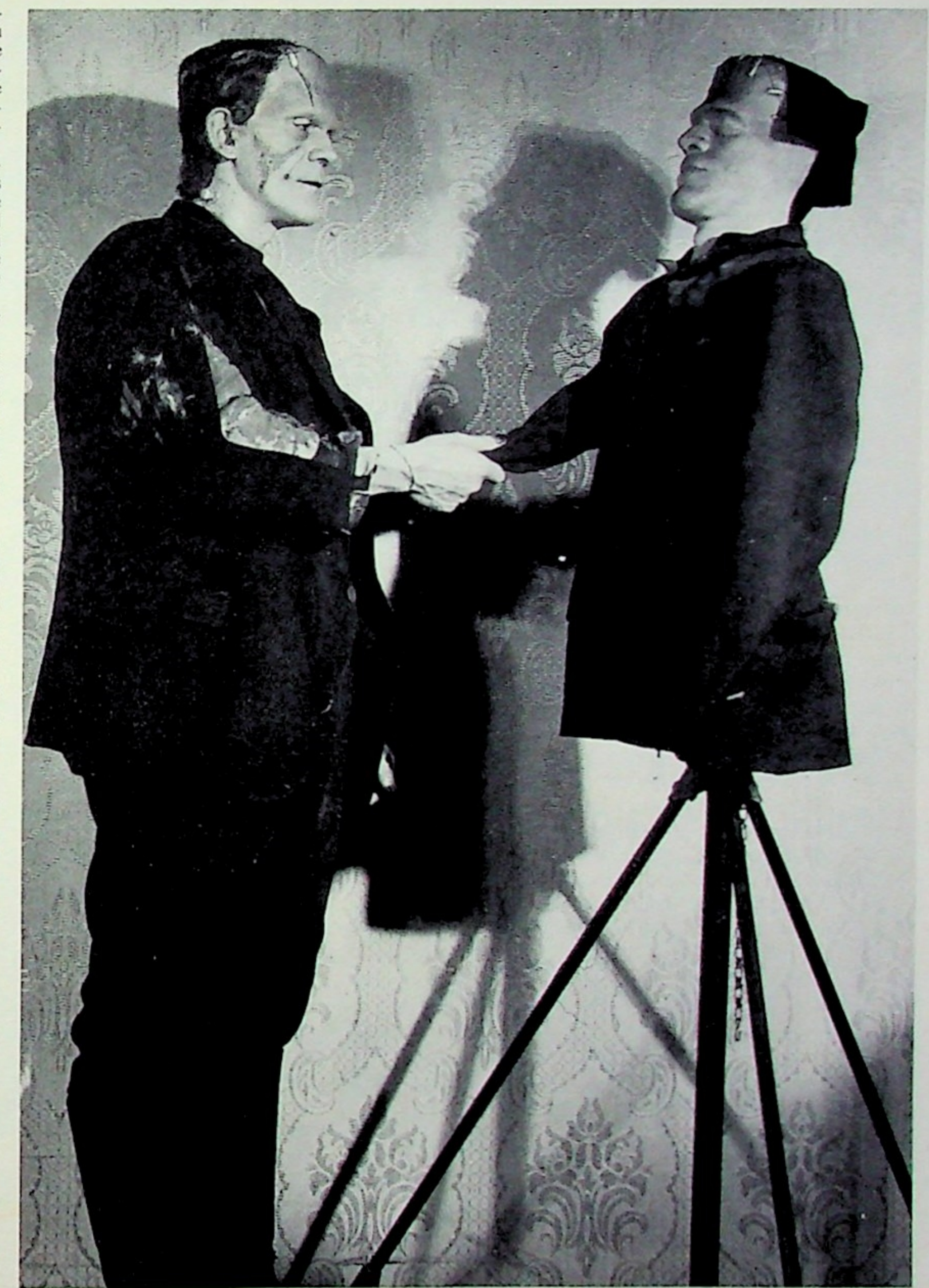
L'arrivée brutale de deux chasseurs met malheureusement fin à cet heureux interlude. Une fois de plus pourchassé, le Monstre se réfugie en compagnie de ceux dont il est issu : les morts du cimetière dont il brise une statue, mettant à jour l'entrée d'un caveau. Là, il rêve longuement sur les traits d'une jeune morte dont il a malencontreusement fracassé le cercueil.

Mais la sombre quiétude de la nécropole est elle aussi troublée par une visite inattendue : en compagnie de ses deux complices, Karl et Ludwig, le docteur Pretorius vient dérober un corps pour ses expériences. Sa rencontre avec le Monstre, loin de l'effrayer, le stimule ; il prend contact avec la Créature et se rend, en sa compagnie, chez Frankenstein qu'il oblige cette fois, par chantage, à participer à ses travaux : car Elizabeth, enlevée par le Monstre, est désormais en son pouvoir. Henry se voit contraint d'accepter.

Dans la tour immense où est installé le laboratoire, Pretorius et Frankenstein s'activent au milieu d'un impressionnant appareillage donnant naissance à des orages miniatures. Un corps, recouvert d'un linceul, gît sur une table, attendant la greffe d'un cœur dont les deux savants guettent avec angoisse les faibles battements. Malgré les stimulations électriques, le fragile organe ne tarde pas à s'immobiliser à jamais. Frankenstein parle d'abandonner, mais la menace impressionnante qu'est la présence du Monstre l'en dissuade. Pretorius charge Karl de leur procurer un cœur frais, ce dont le misérable hère se charge avec brio en assassinant une passante.

La nuit, un terrifiant orage s'abat sur la contrée, faisant crépiter les appareils du laboratoire. Frankenstein, Pretorius et leurs deux acolytes surveillent la progression de la lourde table qui, soutenue par des chaînes, s'élève lentement vers le faîte de la tour, jusqu'à la terrasse où elle sera directement exposée à l'action des éclairs. D'immenses gerbes de feu s'abattent sur le sol du laboratoire, tandis que le corps de la femme artificielle se meut imperceptiblement.

Mais la femme créée par les démiurges repousse avec horreur le Monstre cadavérique qu'on lui destine en épousailles. Son hurlement retentit le long des murs sinistres et brise le cœur de la Créature désormais si humanisée que le suicide lui paraît la seule issue possible. Laissant s'enfuir le docteur Frankenstein et Elizabeth échappée au dernier moment de la prison où l'avait jetée Pretorius, le Monstre court-circuite les appareils du laboratoire, provoquant une explosion qui l'engloutit sous les décombres du château, en compagnie de son inaccessible Fiancée et du maléfique Pretorius, mettant ainsi fin aux rêves déments de ce dernier. »



Pour régler les éclairages expressionnistes en évitant une trop longue exposition à la lumière des projecteurs, l'utilisation d'un mannequin s'avérait nécessaire.

personnage s'humanise, ses mouvements se font plus harmonieux.

Une attention semblable s'attacha à l'apparence de la Créature femelle. La délicate Elsa Lanchester fut juchée sur d'immenses talons, que dissimulait la robe blanche de vierge allongeant ses plis jusqu'au sol. Une coiffure inspirée de celle de la reine Nefertiti rehaussait encore sa fascinante silhouette, tandis que deux mèches blanches partant des tempes trahissaient l'origine électrique de son existence. Sur son cou, des cicatrices marquaient l'emplacement des greffes; les bras et les mains d'Elsa furent enveloppés de bandages, suggérant la tombe fraîchement ouverte. En dépit de ces détails propres à inspirer l'horreur, la beauté et l'éclat de l'interprète provoquent le même phénomène attaché au personnage de Karloff : loin de susciter la répulsion, la Créature femelle, par sa bizarrerie, est une fantastique apparition, sauvagement attrayante et subtilement érotique.

C'est délibérément que Whale choisit Miss Lanchester comme interprète des deux rôles de la Compagne du Monstre et de Mary Shelley, voulant ainsi suggérer que la jeune femme du poète anglais avait quelque chose en commun avec les créatures sorties de son imagination. De nos jours, après une carrière bien remplie et qui semble se prolonger encore d'heureuse façon, Elsa Lanchester tient **La Fiancée** pour l'un des rôles les plus attrayants qu'il lui ait été donné d'interpréter. « Si ce personnage avait été utilisé dans d'autres films, sans hésitation je l'aurais incarné de nouveau », déclarait-elle récemment devant les caméras de la T.V. américaine.

LE MONSTRE PARLE

Malgré le titre du film de James Whale, la « Fiancée » créée par Frankenstein n'occupe guère que la dernière bobine, l'essentiel de l'œuvre étant consacré aux nouvelles aventures du Monstre. Nous avons signalé les modifications apportées par le maquilleur Jack Pierce à l'apparence de Karloff, il convient d'ajouter que pour l'acteur, cette réincarnation du Monstre qui avait fait sa gloire fut l'un des grands challenges de sa carrière de comédien. Dans **Frankenstein**, le Monstre venait de naître, et l'essentiel de ses expressions se résumait à la fureur ou à l'étonnement, que le génie de Karloff exprimait par un jeu sobre et bouleversant. La gamme des réactions exigées de l'acteur est ici beaucoup plus étendue : la Créature parle, rit et pleure, mange, boit, fume...

Réussissant à préserver le mystère de son personnage, la pleine étendue des dons de Karloff s'affirme ici avec force, et l'humanité profonde qui perçait dans le premier **Frankenstein** est ici décuplée par le parti-pris de Whale de placer la Créature dans une succession de scènes dramatiques ou cocasses qui, à aucun moment, n'entament la séduction irrésistible exercée par l'acteur et son personnage. Lorsque humour il y a, il est d'une telle bizarrerie que la présence du Monstre n'y est aucunement incongrue. Ainsi, la séquence sublime de l'ermite aveugle, une des plus belles sans doute et la plus poétique de l'histoire du cinéma fantastique, se compose-t-elle en fait de deux parties distinctes : dans la première, le Monstre en quête d'amitié trouve la chaleur d'un foyer, la douceur d'une voix, le réconfort d'une main sur son épaule : une larme coule sur sa joue brûlée tandis que l'aveugle adresse une action de grâce au Créateur. De ces éléments, Whale et ses deux interprètes tirent une scène d'une émotion admirable. Mais peut-être plus émouvante encore est la séquence suivante, lorsque le Monstre exprime la joie de se conduire comme un être humain, et prononce quelques mots tout en ponctuant la musique jouée par son ami de sa main refermée sur un cigare... Ces notations « comiques » sont typiques de Whale et se retrouvent tout au long du film avec le même bonheur.

Curieusement, Karloff, lors du tournage, ne montra guère d'enthousiasme pour l'évolution de son personnage. L'idée de faire parler le Monstre lui semblait une hérésie, de nature à faire perdre à ce dernier tout son mystère. Mais, pour une fois, cet immense comédien se trompait : l'aura d'étrangeté de l'être fait de cadavres cousus est intacte, et les caractères accrus de son humanité lui confèrent une épaisseur qu'aucun comédien — ni Karloff lui-même — ne pourra plus faire oublier.

L'HUMOUR DE JAMES WHALE

Assez absent, en dehors de quelques scènes avec Dwight Frye, du sombre poème gothique qu'est **Frankenstein**, l'humour abonde, en revanche, dans **La Fiancée...**, au point de remettre sans cesse en question le contenu du film lui-même qui peut sembler, aux yeux de quelques-uns, un chef-d'œuvre du genre parodique. Le limiter à cet aspect, pourtant essentiel à nos yeux, c'est méconnaître le dessein de James Whale qui n'utilise, la plupart du temps, le ressort comique que pour faire ressortir de façon pathétique le tragique des situations. Seuls les personnages dits « normaux » — les villageois, le bourgmestre — atteignent quelquefois au burlesque pur; les autres sont beaucoup plus nuancés, et si le Dr Pretorius, par son attitude hautaine et ses propos sarcastiques, provoque souvent le rire, jamais il ne descend à la caricature et sa folie grinçante y gagne en force de conviction. Sans conteste un des plus extraordinaires personnages de savant fou offert par le cinéma depuis les origines, Pretorius est bien plus dément que Frankenstein, dont le génie ne se manifeste que par à-coups. Commettant les actes les plus extravagants avec la plus naturelle des nonchalances, la conduite, les gestes, la diction de Pretoriux suscitent chez le spectateur une fascination amusée.

suite page 59

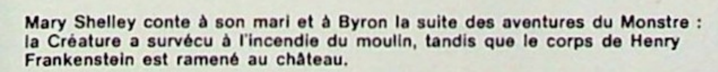












Mary Shelley conte à son mari et à Byron la suite des aventures du Monstre : la Créature a survécu à l'incendie du moulin, tandis que le corps de Henry Frankenstein est ramené au château.



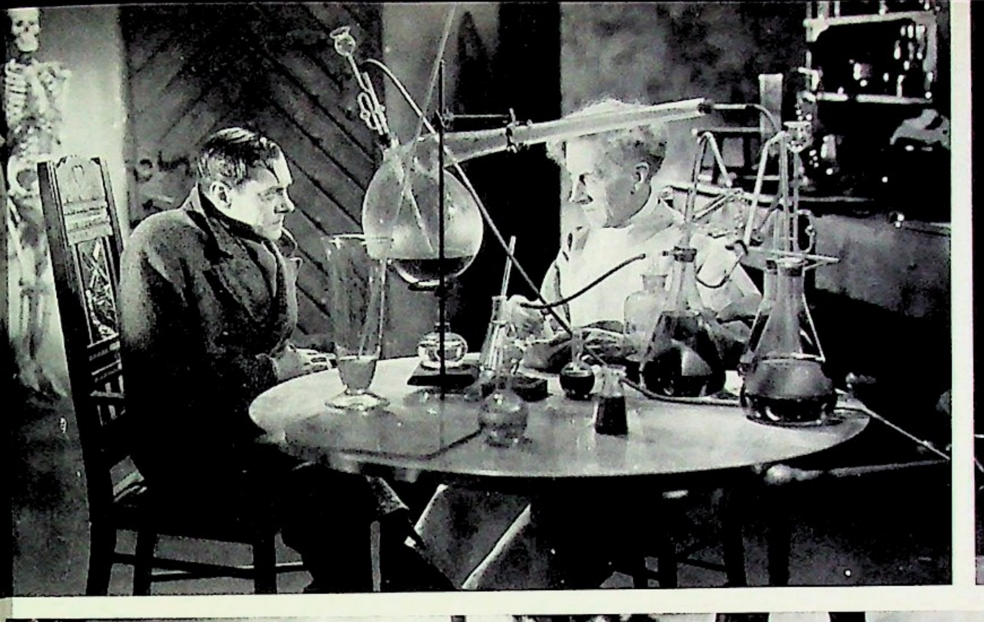


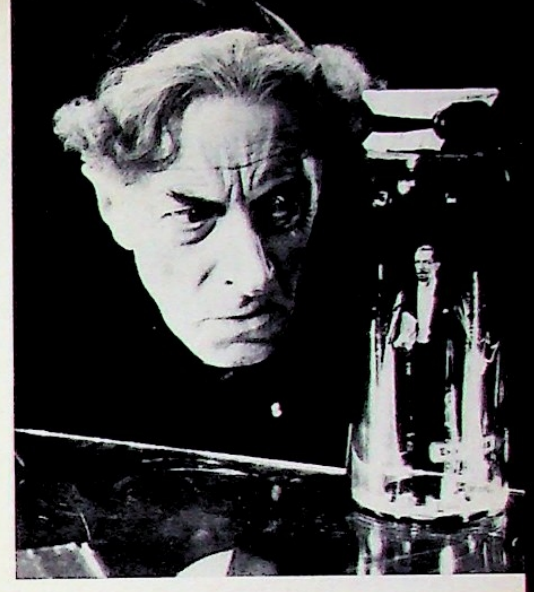
Miracle ! : Le jeune Baron n'est pas mort ! Convalescent, il reçoit la visite de l'inquiétant Dr Pretorius qui, lui aussi, a réussi à créer la vie, par des moyens différents. Entraînant Frankenstein dans son laboratoire, il lui présente des homuncules, prisonniers de bocaux de verre, tandis qu'à nouveau le Monstre erre dans la campagne...

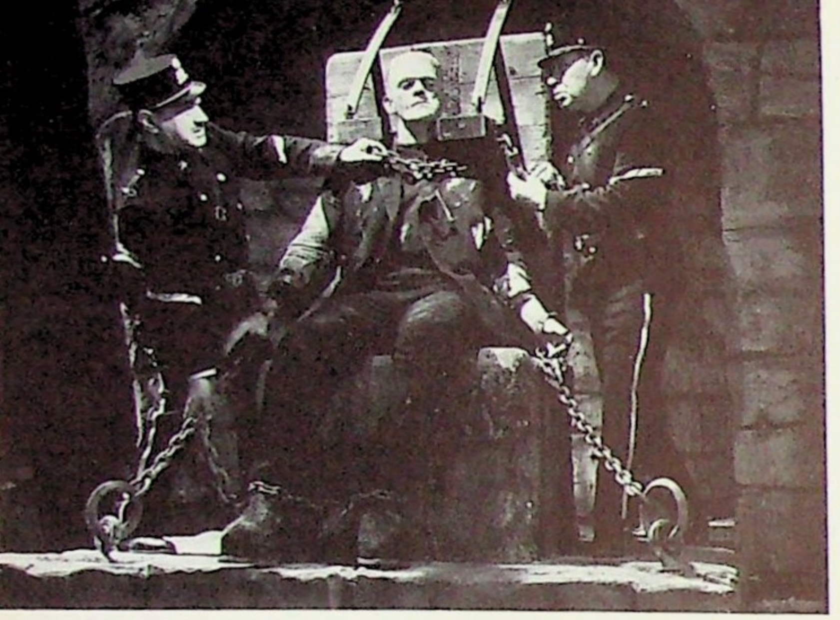












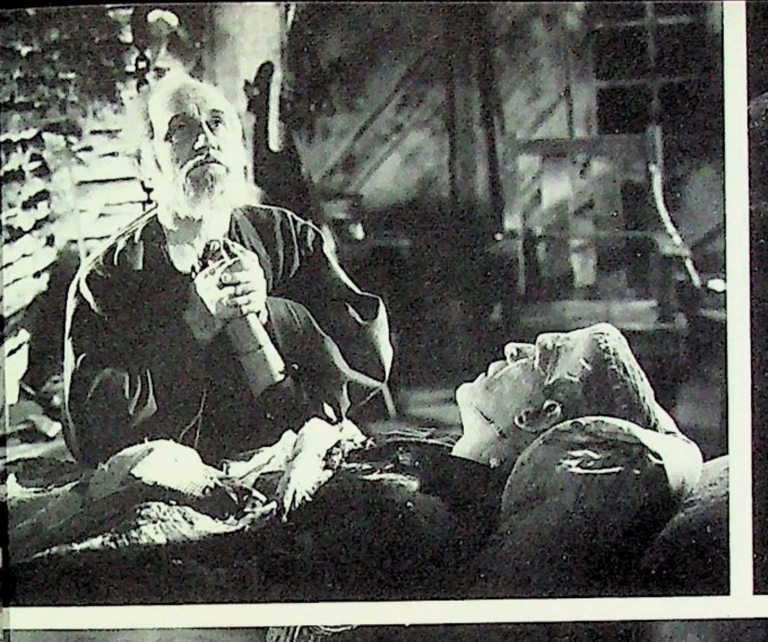




Alertés par des chasseurs, les villageois ont réussi à capturer la Créature... qui s'échappe, et est recueillie par un vieil ermite aveugle. En sa compagnie, des jours heureux s'écoulent, mais son repaire est découvert...







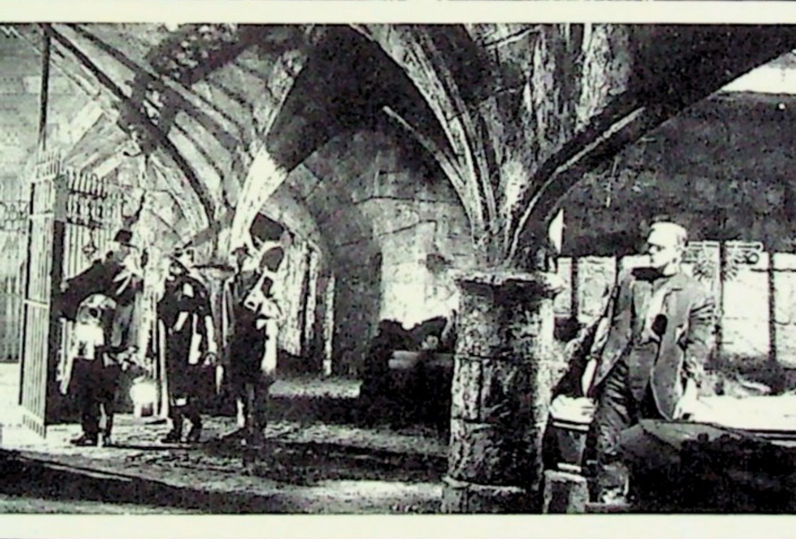


Une fois de plus pourchassé, le Monstre se réfugie en compagnie de ceux dont il est issu : les morts du cimetière dont il brise la statue, mettant à jour l'entrée d'un caveau où il se réfugie. Sa sombre quiétude est troublée par l'arrivée de Pretorius qui lui propose un étrange marché...



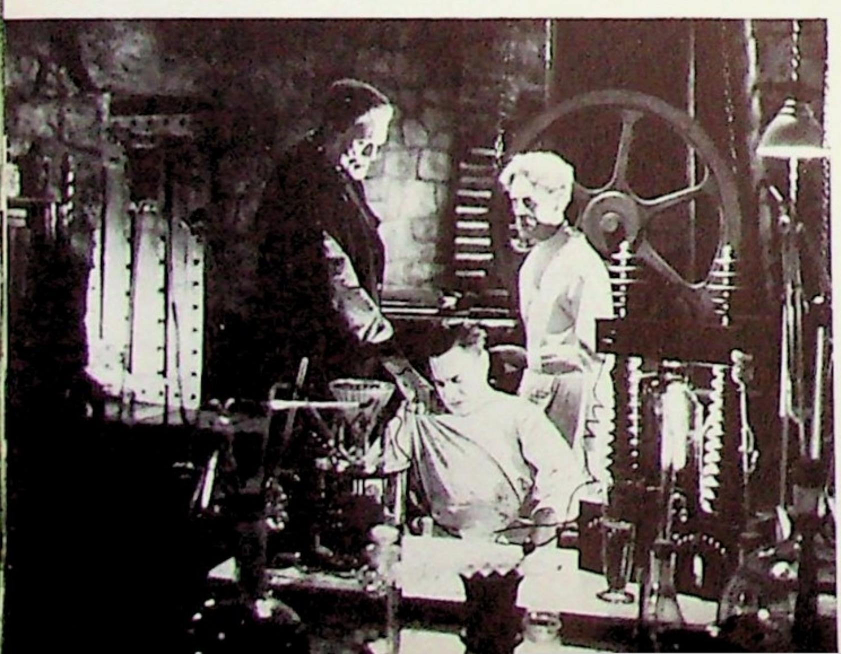

















Pretorius oblige le jeune Frankenstein à créer une compagne au Monstre. L'opération réussit : au milieu du crépitement des appareils et d'un terrifiant orage, la Fiancée est née !







suite de la page 48

Mais, loin de désamorcer le mystère du personnage, celle-ci ne fait qu'en accuser les inquiétantes zones d'ombre.

Karl Glutz, interprété de façon magistrale par Dwight Frye est en quelque sorte une variante de ce personnage, en ce qui concerne du moins le jeu de l'acteur et les actes qu'il est appelé à commettre. Plus directement terrifiant sans doute que Pretorius, Karl n'en exprime pas moins de savoureuses remarques, telle la phrase « Ce n'est plus une vie pour des meurtriers ! » dite sur un ton désabusé, qui constitue un des sommets des étonnants dialogues du film. Son comportement d'assassin résigné mais cependant âpre au gain illumine les scènes auxquelles il participe, et il faut regretter que les coupes infligées au film nous aient privés d'excellents moments.

Si les prestations de Thesiger et Frye remportent en général les suffrages des connaisseurs, il en est tout autrement du personnage de Minnie qu'incarne Una O'Connor. Certains critiques ont été jusqu'à déclarer que le jeu de cette dernière, ponctué de cris hystériques et de courses éperdues, leur rendait insupportable la vision des scènes où elle apparaît — c'est-à-dire beaucoup. Mais le monde de Whale n'a rien à voir avec la description monotone de la réalité et juger le jeu de Miss O'Connor selon les canons périmés du réalisme, et déclarer outrées ses mimiques, c'est ne rien comprendre à Whale, qui parsemait les meilleurs de ses films de telles vignettes : Minnie est un personnage aussi fantastique que le Monstre lui-même — qui d'ailleurs l'épargne et semble la considérer avec quelque sympathie — et le jeu d'Una O'Connor est exactement ce qu'il devait être, contrastant avec la subtilité et l'humanité de Karloff qui prend sa véritable signification après leur rencontre.

L'humour de Whale se manifeste en bien d'autres circonstances, allant du subtil private-joke (le Monstre enjoignant au docteur Frankenstein de s'asseoir, inversant ainsi les rôles par rapport à leur premier contact dans **Frankenstein** ; l'apparition d'un sosie de Charles Laughton, mari d'Elsa Lanchester, dans le rôle d'Henry VIII qui rendit ce dernier célèbre) aux mimiques d'E.E. Clive en bourgmestre niant farouchement l'origine fantastique du Monstre et le danger qu'il représente, puis s'enfuyant à toutes jambes lors de l'apparition de la Créature dans les rues du village.

Toujours original et souvent brillant, le dialogue souligne très souvent cet aspect de l'œuvre. Ainsi, Pretorius offrant un cigare au Monstre et déclarant « C'est ma seule faiblesse, vous savez », répétant ainsi l'excuse fournie à Colin Clive, quelques instants plus tôt, à propos d'un verre de gin ; les réflexions du même sur la Bible, la Vie et la Mort. A Dwight Frye également le dialogue offre de savoureux moments comme la plaisanterie au sujet des morts accidentelles « qui se produisent de temps en temps » lorsqu'Henry Frankenstein s'inquiète de l'origine du cœur frais procuré par Pretorius.

Plus subtiles encore sont les allusions à la religion, telle la capture du Monstre par les villageois qui prend des allures de crucifixion. Lors de la première séquence dans la cabane du vieil aveugle, un long fondu au noir obscurcit progressivement l'écran après la prière de l'ermite, ne laissant subsister bientôt, sur l'écran, qu'un crucifix dont la présence, jusqu'alors passée inaperçue, devient évidente. Mentionons encore la rencontre du Monstre avec un groupe de communiantes, dont il ne reste malheureusement presque rien dans les copies actuelles, la statue du saint brisée par Karloff, etc.

ANOMALIES SANS CONSÉQUENCE

Comme nombre de classiques, **La Fiancée de Frankenstein** a fait l'objet d'études et de commentaires passionnés. Si les jugements de valeur portés sur l'œuvre de Whale ne varient guère — l'unanimité s'est faite autour de cette réalisation considérée comme l'un des rares chefs-d'œuvre absolus du genre — de nombreux détails ressortent de cet examen critique, mettant en relief ce que l'on pourrait retenir (si l'esprit cartésien nous aveuglait, ce qui n'est pas le cas du signataire de ces lignes) au passif du film : quelques incohérences dans cette œuvre rigoureuse ne peuvent qu'en rehausser le charme. Signalons donc, pour mémoire, ces quelques anomalies : bien que le prologue, mettant en scène Mary Shelley, son mari et Lord Byron, se situe vers 1817, les retours en arrière et l'action même du film se déroulent, eux, en 1935. Mais cette date est elle-même sujette à caution, la confusion étant entretenue à plaisir en ce qui concerne l'époque probable du récit : quelques-uns des vêtements portés par les acteurs suggèrent les années 30, mais les décors, l'absence de voitures automobiles, évoquent une période antérieure. Lorsque Karl (Dwight Frye), dans la scène de la crypte, ouvre un cercueil, celui-ci porte la date 1899, indiquant donc une action postérieure à cette année ; mais plus tard, Pretorius utilise un téléphone, sans l'appeler par ce nom, se contentant de le désigner sous le terme « une ingénieuse invention électrique » — alors que l'appareil lui-même fut copyrighté sous cette forme en 1876... Rappelons que dans le premier **Frankenstein**, un corps est exposé à un gibet public, or, cette pratique fut abandonnée en Europe avant le XX[e] siècle... Mais ces détails, que nous ne discuterons pas, ne font que souligner le désir de Whale de créer une atmosphère totalement nouvelle et cinématographique, en-dehors de toute réalité géographique et historique dont elle ne fait que rassembler des éléments épars. Une fois admis ces comédiens britanniques ou américains évoluant dans des décors carpathiques et arborant des costumes d'un Tyrol de fantaisie, le monde créé par Whale et ses

techniciens s'impose par sa cohérence anarchique, devient un univers à ce point réaliste qu'aucun des **Frankenstein** de la série Universal — hormis la parodie avec Abbott et Costello — ne saura plus s'en écarter.

MULTIPLES COUPURES

Comme trop d'œuvres célèbres du cinéma fantastique, **La Fiancée de Frankenstein** ne nous est parvenue qu'au prix de multiples coupures. La version communément montrée de nos jours à la télévision américaine totalise 80 minutes, il semble que celle projetée en France depuis 1967 soit encore écourtée. Nous avons signalé les remaniements de scénario qui perturbèrent le tournage ; lorsque celui-ci prit fin, une préview fut organisée durant laquelle fut enregistré un minutage de plus d'une heure et demie. Parmi les scènes réellement tournées ayant été depuis sacrifiées au montage, signalons, lors de la visite de Frankenstein à Pretorius (scène des homuncules) la présentation par ce dernier de Karl, son âme damnée. Pretorius raconte à Frankenstein que Karl, fournisseur de cadavres, lui amena autrefois le corps d'une femme que Pretorius se mit à disséquer. Mais la mort de cette dernière n'était qu'apparente, la femme étant sujette à des crises de catalepsie. Elle se réveilla lors de l'autopsie, trop tard pour que Pretorius put tenter quelque chose pour la sauver... Ce secret a depuis lié Karl à Pretorius. Aussi longtemps qu'existera la peur du gibet enfouie en Karl, ce dernier sera le serviteur parfait.

Une autre scène, immédiatement après, nous montre le bourgmestre essayant de convaincre ses administrés, à l'auberge du village, que le « Monstre créé avec des cadavres » n'est qu'un être humain, certes dangereux mais d'origine naturelle.



L'une des plus émouvantes séquences du cinéma fantastique : la rencontre de deux deshérités de la nature l'aveugle et la créature artificielle.

Lors de l'évasion du Monstre errant dans les ruelles du village et y semant la panique, Karl, profitant de la situation, s'introduit chez son oncle (Gunnis Davis) et le tue pour lui voler son or, sachant que le meurtre sera attribué à la Créature.

Lors de sa fuite, cette dernière tue une communiante (les plans restants dans les copies actuelles ne font que suggérer cette scène) et tue un paysan et sa femme à coups de hache. Selon toutes probabilités c'est lorsque ces scènes furent coupées que, pour meubler le vide qui en résultait, fut insérée la scène de la rencontre du Monstre et des bohémiens.

Autres coupures, lors de la scène des homuncules, le septième bocal, contenant le bébé, a été éliminé au montage. Le scénario prévoyait que ce bébé — déjà deux fois aussi grand que la Reine, ressemblerait à Karloff, et Pretorius devait commenter, off-screen : « Je crois que ce bébé va devenir quelque chose d'intéressant à observer. »

En Grande-Bretagne, les censeurs supprimèrent, dans la scène de la crypte, les plans où Karloff rêve sur le cercueil brisé de la jeune morte.

APOGÉE D'UN GENRE

Le mélange de tendresse et de dérision, d'ironie et de tragique, qui fait la grandeur de **La Fiancée** et lui a permis, contrairement à d'autres œuvres de cette époque, de parvenir jusqu'à nous sans une ride, cette folle complexité des situations et des personnages qui passionne aujourd'hui le spectateur, ne furent pas compris en 1935 par un public qui n'attendait, haletant, que la suite des aventures de Karloff et quelques judicieux frissons. Baptisé « film de terreur » par des publicistes sans imagination ni sensibilité, le chef-d'œuvre de Whale, admirable en tous les domaines, oubliait précisément de faire peur. Les coupures, mutilant les principaux méfaits du Monstre, accentuaient cette impression. Malgré de satisfaisants débuts au box-office (le jour de la première à Los Angeles rapporta 2 700 dollars, ce qui correspondait alors à une semaine d'un film ordi-

naire), il s'avéra bientôt que **La Fiancée...** n'était pas la poule aux œufs d'or escomptée, et son exploitation à New York ne fut guère plus florissante que celle d'un autre film, **G-Men**, aujourd'hui bien oublié. Le film de Whale ne connut d'ailleurs qu'une exclusivité de quinze jours... Ceci malgré une excellente critique de « Variety » qui reconnaissait que « **La Fiancée...** dépasse en splendeur artistique tous les films du genre déjà produits. La scène finale dans la tour est la plus magnifique vue de mémoire humaine — quelque chose comme l'illustration d'une page de la Genèse ». Mais financièrement parlant — seul langage accessible aux producteurs — **The Bride...** fut un échec qui hâta le déclin de ce que l'on a coutume d'appeler l'Age d'Or du cinéma fantastique américain.

Le film de Whale fut le dernier tourné par ce réalisateur dans le genre, si l'on excepte le curieux et méconnu **Green Hell (L'Enfer vert**, 1940) qui possède, au niveau du scénario et de la mise en scène, des éléments fantastiques qui peuvent le placer à côté des œuvres-maîtresses du cinéaste. Déçu par les méthodes hollywoodiennes, James Whale devait peu à peu se détacher du monde du cinéma, et retourner à ses premières amours, le théâtre, jusqu'à sa mort accidentelle en 1957.

De nos jours, **La Fiancée de Frankenstein** est unanimement reconnu, par les spécialistes et spectateurs du monde entier, comme le joyau du cinéma fantastique, à égalité peut-être avec **King Kong**. Sa particularité est d'être mieux compris aujourd'hui qu'en son temps ; à la fois classique et baroque, l'œuvre de Whale surprend encore, plus de quarante ans après sa réalisation, le spectateur le plus blasé. La plupart des techniciens et des interprètes ont aujourd'hui disparu, mais le film demeure, proche et familier, le plus bel hommage jamais rendu aux pages émouvantes de Mary Shelley.■

à propos de

LA FIANCÉE DE FRANKENSTEIN...

UN DOCUMENT INÉDIT...

Au mois de novembre 1978, notre ami Robert Florey, avec qui nous étions en correspondance depuis quelques années, et qui avait appris notre projet de retracer, dans l'*Écran Fantastique*, l'historique d'une grande firme américaine, l'Universal, à travers ses réalisateurs, auteurs et interprètes, nous avait communiqué un document rarissime.
Il s'agissait d'un synopsis, jusque-là demeuré inédit « The Monster Lives ! », qui devait servir de base au scénario définitif de la **Fiancée de Frankenstein** de James Whale.
Pour la première fois, ce document va être publié.
Robert Florey est décédé le 16 mai dernier à Los Angeles : c'est avec une pensée toute particulière que nous reproduisons ici le texte de son manuscrit dans son intégralité.

« Ce fut après avoir lu mon adaptation et mon premier découpage de Mary Shelley — cette continuité en collaboration avec Garett Fort — et après avoir vu un essai de deux bobines que j'avais mises en scène, environ vingt minutes de film sur la création du monstre, que Whale récemment arrivé de Broadway déclara aux dirigeants de l'Universal qu'il voulait faire **Frankenstein**. Les metteurs en scène de théâtre étant alors considérés comme indispensables, on m'enleva mon scénario, m'octroyant en échange **Murders in the Rue Morgue**, à tourner en trois semaines, Whale ayant plus de deux mois pour faire le sien... (...)
Richard Schayer m'avait demandé si j'avais une idée d'histoire pour une suite au premier **Frankenstein** au cas où celui-ci marcherait bien au « box-office » : après avoir terminé le montage de **Rue Morgue**, je relus Mary Shelley, tapais un synopsis de 7 pages intitulé « Le Monstre vit ! » et le remis à Ardel Wray, « lecteur » de Richard Schayer au département des scénarios, fin septembre 1931.
Deux semaines plus tard, mon histoire me fut rendue, Schayer me disant que « pour le moment il n'était plus question d'une séquelle à **Frankenstein** ».
Je fus alors très occupé au « Fine Arts », puis chez Warner Bros, et ce ne fut que beaucoup plus tard que j'appris par des professeurs de Classes Cinématographiques d'Universités et des collègues scénaristes qui avaient lu « Le Monstre vit ! » que bien des éléments qui y étaient contenus avaient été utilisés dans la confection des Frankenstein 2 et 3 (que je n'ai moi-même jamais vus), le studio ayant certainement gardé une copie de mon synopsis. Je n'avais d'ailleurs pas été crédité sur les génériques de ces deux productions dont la première s'intitulait **The Bride of Frankenstein**. Or comme tout ce qu'un scénariste ou scénariste-réalisateur écrit durant le temps qu'il se trouve sous contrat avec un studio appartient à ce studio, je ne pouvais rien faire.
On m'a demandé plusieurs fois de publier « The Monster lives ! », mais jusqu'à présent, j'avais toujours refusé. »

Lettres de **ROBERT FLOREY**■

Los Angeles, octobre/novembre 1978

LES NOUVELLES AVENTURES DE FRANKENSTEIN LE MONSTRE EST VIVANT

par Robert Florey

SYNOPSIS

C'est la nuit. Les paysans et villageois sont rentrés chez eux — il n'y a pas de bruit, rien ne bouge autour des ruines carbonisées du moulin. Çà et là, de petits rubans de fumée montent du bois qui couve encore après l'incendie.
Soudain l'une des lourdes poutres noircies se soulève un peu, retombe, se soulève à nouveau. Une énorme main, boursouflée et sanglante, sort des débris — puis un bras revêtu d'une manche en lambeaux. Comme un grand animal, né de la destruction, LA CRÉATURE se dégage des ruines, son visage étrange et hideux aussi brûlé et meurtri que ses mains.
Avec les mouvements lents et douloureux d'une bête blessée, il se traîne jusqu'à un petit ruisseau tout proche et, penchant son visage vers l'eau, commence à boire.
Plus haut, dans la montagne, la forêt est couverte de neige. Dans le silence et le froid cruel, les fenêtres éclairées d'une maisonnette lancent une lueur réconfortante et semblent lui faire signe. En titubant, le Monstre se traîne à travers la neige vers cet asile. Un peu en retrait de la maison, se trouve une cabane dans laquelle les occupants de la maison rangent les outils qu'ils n'utilisent que l'été, l'abri étant rarement utilisé pendant l'hiver. Le Monstre s'y traîne et s'affale sur la terre battue.
Dans la maison vit une famille de quatre personnes : le père — un vieil aveugle dont l'esprit trop clairvoyant en a fait un exilé politique — sa fille, son gendre, et leur enfant. Bannis du monde des hommes et de l'argent, ces gens vivent du travail de leurs mains, utilisant les outils qu'ils ont fabriqués et mangeant la nourriture qu'ils ont fait pousser ou qu'ils ont attrapée dans leurs pièges.
Ignorants de l'hospitalité qu'ils donnent à un étranger, la fille et le gendre sont étonnés de trouver des présents sur le pas de leur porte chaque matin — de grands fagots de bois, du gibier tué, des racines sauvages, des baies. A la longue, cela les remplit d'une crainte superstitieuse, mais le vieux père aveugle réagit devant ce phénomène avec calme et leur dit qu'il y a de nombreuses choses dans la vie dont l'homme, qui se vante d'intelligence, ne sait rien ou presque rien.
Trouvant dans la petite cabane un refuge contre le froid et la faim, le Monstre commence à se sentir proche de ses bienfaiteurs. Il les observe par la fenêtre la nuit et quelque chose dans le spectacle du bonheur paisible qu'ils offrent le touche étrangement. Il voit le vieil aveugle tenir le bébé dans ses bras, les petites mains se tendre pour caresser le visage ridé. Il voit le gendre se pencher tendrement sur sa jeune épouse et baiser les mains occupées à coudre pour la famille. Seul dans l'obscurité, le Monstre ressent un froid plus glacial que l'air autour de lui, une solitude plus terrible que le silence et la désolation qui l'entourent.
Parfois, caché dans sa cabane pendant la journée, il entend leurs voix. Certains mots ont des sonorités familières, des sons qu'il connaît par association. Des mots, il en apprend d'autres. Puis il voit le gendre faire la lecture à l'aveugle et il se rend compte qu'on trouve des mots dans les livres. Il vole un livre et passe ses journées plongé dedans. De quelque obscur recoin de son cerveau volé, lui revient un faible souvenir de signes alphabétiques. Le Monstre apprend à lire, à former des sons avec ses lèvres, sa gorge et sa langue, à parler comme parlent les hommes.
C'est le printemps, la neige a fondu et disparu, le feuillage et les couleurs ont remplacé les branches grises et nues et les rameaux effeuillés. Dans le réveil de la nature, la communion de tout ce qui vit, le Monstre trouve la réponse à ce nouveau désir ardent qui l'assaille. Il sait maintenant parler et n'est pas aussi maladroit qu'autrefois ; il décide que le moment est venu de faire connaître son existence à ses amis de la petite maison. Donc, un beau jour, alors que le jeune couple est absent, il entre pour parler à l'aveugle, lui racontant qu'il n'est qu'un malheureux sans ami, sans biens, qu'il n'a pas de place dans la vie. Le vieillard sourit gentiment et lui fait remarquer qu'il ne doit pas se considérer sans ami maintenant qu'il est dans cette maison. Encouragé, le Monstre révèle au vieillard que c'est lui qui a apporté de la nourriture et du bois pendant l'hiver. Le vieil homme en est très ému et tous deux échangent des propos amicaux. Le Monstre ne se rend pas compte que le vieillard ne peut voir sa laideur et pense qu'il est enfin accepté par les humains.
Cette illusion est cruellement détruite quand le couple revient. La vue du géant au visage cauchemardesque inspire une telle terreur à la jeune femme qu'elle s'évanouit. Le jeune homme, tout aussi épouvanté et craignant pour leur vie à tous, s'approche du monstre une hache à la main, avec l'intention de le tuer, mais le monstre fuit dans la forêt et s'échappe. Le vieillard, ignorant une partie de ce qui s'est passé, et ne se rendant pas compte qu'il est seul dans la maison avec sa fille inconsciente, explique d'une voix émue que l'étranger est l'ami qui leur a apporté des présents pendant tout l'hiver.
Déconcerté, le Monstre erre dans les montagnes. Un jour, il tombe sur un groupe de bergers et, avide de contacts humains, s'approche d'eux. Mais, terrifiés, les garçons s'enfuient de lui en lui jetant des pierres. Conscient de l'inutilité de rechercher de la compagnie, le Monstre continue son vagabondage solitaire.
Haut dans ces montagnes, dans une belle station thermale, le fils de Frankenstein et son épouse passent leur lune de miel dans un bonheur idyllique. Devant eux s'étale la beauté des neiges éternelles et dans leur cœur la beauté de l'amour.
Un matin, le fils de Frankenstein décide d'aller se promener sur la célèbre mer de glace. Craignant que cela ne soit trop pénible pour sa jeune femme, il part seul.
Se frayant un chemin à travers les formidables formations de glace à flanc de montagne, Frankenstein est soudain paralysé de terreur et de surprise à la vue du Monstre qui apparaît tout à coup devant lui, surgissant d'une crevasse. Sa stupéfaction est encore accrue lorsque le Monstre commence à parler. Toutefois, sa peur est apaisée quand le Monstre lui exprime son plaisir de le revoir. Mais ce sentiment de soulagement est vite chassé par les mots du Monstre.
« Maintenant que je vous ai retrouvé, Maître, vous devez faire quelque chose pour moi. Vous êtes mon créateur — vous m'avez fait et m'avez donné la vie. Mais il y a une chose que vous avez oublié de me donner. Il me faut une compagne ! »
Horrifié, Frankenstein a un mouvement de recul mais le Monstre continue impitoyablement : « Les autres peuvent se parler et s'aimer et être heureux. Tout le monde me fuit. Ils ont peur de moi... Ils veulent me tuer. Il me faut une compagne qui me ressemble... Vous créerez une femme pour moi comme vous m'avez créé. »
« Tu... tu veux une compagne ?... » Frankenstein demeure stupéfait. Le Monstre répond avec une simplicité pitoyable. « Je suis seul. »
En vain, Frankenstein proteste et supplie. En vain, il déclare qu'il ne peut pas être responsable d'avoir engendré des monstres, de produire une nouvelle race d'effroyables créatures menaçant l'homme et la civilisation. Le Monstre est impassible, puis furieux du refus persistant de Frankenstein.
« Si vous ne me donnez pas une compagne, si vous ne créez pas une femme pour moi — je vous tuerai. »
Craignant pour sa vie mais craignant encore plus les conséquences de ce que demande le Monstre, Frankenstein persiste dans son refus. Le Monstre lui lance un regard furieux. « Je ne vous tuerai pas maintenant. Si je vous tue, il n'y aura personne pour me donner une compagne. Mais je vais vous faire changer d'avis. »
La nuit suivante, l'épouse de Frankenstein est brutalement assassinée dans son lit pendant que Frankenstein prend un dernier verre en bas, au bar de l'hôtel. Quand le malheureux, fou de douleur, voit les grandes marques de doigts sur la gorge de la morte, il sait. Et plus tard dans la nuit, alors qu'il est seul, assis près du corps de sa bien-aimée, le Monstre apparaît à la fenêtre, son grand corps immobile et menaçant. Il montre le cadavre du doigt, comme pour l'avertir des atrocités à venir. « Il me faut une compagne ! »

Affligé, Frankenstein s'en va dans un autre coin des montagnes, loin des amis et des lieux qu'il a connus avec son épouse. La nuit, incapable de dormir, il parcourt la forêt, murmurant le nom de sa bien-aimée et maudissant l'heure où il créa le Monstre. Une nuit, l'apparition du Monstre lui-même répond à sa malédiction. A nouveau il formule sa demande et menace de tuer le père de Frankenstein si sa volonté n'est pas exaucée.
Profondément désespéré, Frankenstein accepte, mais lui dit qu'ils doivent se rendre dans un autre pays où ils n'éveilleront aucun soupçon. Le Monstre est prêt à accepter n'importe quoi pourvu qu'il obtienne ce qu'il désire.
Dans un petit village du nord de la Scandinavie, Frankenstein loue une maison et s'apprête à travailler à son horrible tâche. Il doit retourner dans un cimetière voler des cadavres et, à nouveau, se livrer à sa macabre chirurgie. Son être tout entier se rebelle contre ce qu'il fait et il échoue sans cesse dans ses entreprises malgré l'infatigable assistance du Monstre — qui l'accompagne au cimetière, déterre les corps et les porte jusqu'à la maison. Parfois, Frankenstein le trouve même en train de caresser tendrement un cadavre, comme s'il était cette compagne tant attendue.
Pendant ce temps, à Goldstadt, le père de Frankenstein se sent faiblir et, craignant qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre, demande à Victor d'aller en Scandinavie et de lui ramener son fils.
La nuit même où Victor arrive à destination, Frankenstein décide de fuir le Monstre et ce travail qu'il hait. Le Monstre est sorti pour vaquer à ses macabres occupations dans les cimetières.
En hâte, Frankenstein rassemble ses affaires et part. De sorte que Victor trouve la maison vide. Pendant qu'il fouille la demeure, se demandant où peut bien être Frankenstein, le Monstre entre dans la maison. A la vue de la créature, portant un cadavre dans ses bras, Victor est pétrifié d'horreur. Le Monstre regarde autour de lui et s'aperçoit que Frankenstein est parti, emportant ses affaires. Avançant vers Victor l'air menaçant, il veut savoir où est Frankenstein. La voix rauque, Victor proteste de son innocence, et certifie qu'il ignore où est son ami : cela ne fait qu'accroître la colère de l'autre et finalement, sa fureur réveille son désir maniaque de tuer et il étrangle Victor.
Frankenstein est arrêté sur la route qui sort du village et emprisonné pour le meurtre de Victor. Dans la nuit, il est assis dans sa cellule à ruminer la mort de son ami, lorsque le monstre apparaît à la fenêtre, appuyant son horrible visage aux barreaux. Il accuse Frankenstein d'être responsable de la mort de son ami parce qu'il a essayé de le tromper et de lui voler sa compagne. Et à nouveau il promet le même sort pour le père de Frankenstein à moins qu'il ne revienne terminer sa tâche.
Frankenstein peut prouver qu'il était à plus de quinze kilomètres de la maison au moment du meurtre, aussi est-il libéré. En faisant son enquête, il apprend que le monstre a pris une petite embarcation pour se rendre seul dans la mer gelée plus au nord. Il s'embarque sur un petit bateau qui longe la côte vers le nord et le suit. Sa conscience ne le laissera pas en paix tant que le monstre sera en liberté.
A bout de nerfs et affaibli par le terrible surmenage, Frankenstein tombe malade. Pris du désir soudain de se confier à quelqu'un, il raconte toute l'histoire du monstre au capitaine. Mais le vieux capitaine croit qu'il délire et pense que ce ne sont que les hallucinations d'un cerveau dérangé. Même lorsqu'ils aperçoivent une petite embarcation, loin devant eux, le capitaine n'y croit pas. Finalement, les divagations de Frankenstein se font plus délirantes avec l'augmentation de la fièvre. En vue de l'embarcation du Monstre, Frankenstein meurt en lançant des avertissements incohérents à sa femme, à Victor et à son père.
Pendant la nuit, alors que le capitaine et les quelques hommes d'équipage sont soit endormis, soit occupés, une silhouette se glisse à bord et se dirige vers la cabine de Frankenstein.
Une bougie allumée devant un crucifix jette une faible lueur vacillante sur la forme étendue sur la couchette, une forme couverte d'un drap. Le Monstre découvre le visage et reconnaît les traits familiers de Frankenstein. Le visage jeune mais marqué a l'air paisible et même heureux maintenant. Pas un bruit si ce n'est le faible clapotis de l'eau dehors et les craquements du bateau qui se balance.
« Mon... pauvre Maître... mon pauvre, pauvre Maître... »
Le Monstre se tient immobile dans la petite cabine. Ses mains pendant tristement à ses côtés. Et puis il lui arrive quelque chose qu'il ne comprend pas du tout. Des larmes lui viennent aux yeux, roulent sur son visage et tombent sur sa veste. Il lève une main et regarde ses doigts mouillés par les larmes. Aussi silencieusement qu'il est entré, il sort de la cabine, laissant la forme immobile seule.
Le capitaine et l'équipage sont réveillés par le crépitement d'un feu sur l'eau qui jette des lueurs éblouissantes sur la banquise. C'est la petite embarcation qu'ils ont vue qui est en train de brûler. Et à bord, le Monstre marche au milieu des flammes, enflammant de sa torche la toile et le bois — des larmes ruissellent sur son visage... »

Robert FLOREY 20-12-1931
(Trad. : Christian De Fenin)

ROBERT FLOREY
11411 AYRSHIRE ROAD
LOS ANGELES, CALIFORNIA 90049
20 Novembre 1978

Cher Monsieur Schlockoff:

Mon apport au film " The Wolf Man " ayant ete négligeable, il n'est pas necessaire d'en faire mention. Je ne fis que condenser l'histoire afin de totaliser 90 minutes de film terminé avant de quitter l'Universal. Je ne parvenais pas a obtenir des precisions sur mes attributs precis travaillant sur plusieurs histoires sans savoir la direction de laquelle me serait confiée et je ne revins au studio qu'apres le depart des Laemmle.

J'ignore donc qui ecrivit le scenario et le découpage de " The Wolf Man ".

Richard Schayer m'avait demandé si j'avais une idée d'histoire pour une suite au premier -Frankenstein - au cas ou celui ci marcherait bien au 'box-office'. Apres avoir terminé le montage de - Rue Morgue - je relis Mary Shelley et tapais un synopsys de 7 pages intitulé " Le Monstre vit ! " et le remis a Ardel Wray "reader" de Richard Schayer au departement des scenarios a fin Septembre 1931.

Deux semaines plus tard mon histoire me fut rendue, Schayer me disant que " pour le moment il n'etait plus question d'une sequelle a -Frankenstein-.

Je fus alors tres occupé au 'Fine Arts' puis chez Warner Bros. et ce ne fut que beaucoup plus tard que j'appris par des professeurs de Classes Cinematographiques d'Universités et des collegues scenaristes qui avaient lu " Le Monstre vit ! " que bien des elements qui y etaient contenus avaient ete utilisés dans la confection des Frankenstein 2 et 3 (que je n'ai moi meme jamais vus) le studio ayant certainement gardé une copie de mon synopsys. Je n'avais d'ailleurs pas ete credité sur les generiques de ces deux productions dont la premiere s'intitulait je crois " The Bride of Frankenstein ". Or comme tout ce qu'un scenariste ou scenariste-realisateur ecrit durant le temps qu'il se trouve sous contrat avec un studio appartient a ce studio, je ne pouvais rien faire.

On m'a demandé plusieurs fois, ici, de publier " The Monster Live !" mais jusqu'a present j'ai refusé.

Si vous avez l'intention de parler a nouveau de -Frankenstein- dans un prochain numero et seriez interessé par la publication de ce document inedit je vous adresse la " Xerox-copy" incluse que je suis en ce moment dans l'impossibilité de traduire a cause de ma santé. Si cette idee est sans interet ayez l'amabilité de me retourner cette copie.

Veuillez agreer Cher Monsieur Schlockoff l'assurance de mes sentiments les meilleurs,

Robert Florey

L'HOMME INVISIBLE

A LA RECHERCHE D'UN SUJET

Les années 1930-35, couramment désignées de nos jours aux U.S.A. par l'expression « The Golden Age of Horror » se signalèrent par l'étonnante floraison, après les triomphes artistiques et commerciaux de **Dracula** et de **Frankenstein**, d'œuvres d'inspiration similaire entreprises par les principaux studios. Dès 1931, l'année de **Frankenstein**, la Paramount mettait en chantier **Dr Jekyll and Mr. Hyde**, qui devait valoir à son interprète Fredric March un des premiers Oscars, et **L'Ile du Dr Moreau**. La M.G.M. s'assurait le concours de Boris Karloff, promu vedette après un « début de carrière » comprenant quelque soixante-dix apparitions dans des films de tous genres, et la R.K.O. tournait, dans les mêmes décors, **Les Chasses du Comte Zaroff**, **King Kong** et **Le Fils de King Kong**.

De petites compagnies indépendantes se mêlaient à la partie, telle celle des frères Halperin, qui produisit **White Zombie**, dont l'excellence lui valut d'être distribué par les Artistes Associés. Il y eut même des tentatives sans éclat, dont le temps semble avoir anéanti jusqu'au souvenir, tel **The Monster Walks** de 1932, avec Mischa Auer et Sheldon Lewis...

Pressentant le danger d'une telle concurrence, Carl Laemmle, le puissant directeur de la Universal, pionnière du genre, tint à s'assurer les droits de certains classiques littéraires propres à fournir la trame de quelques frissons cinématographiques nouveaux. Les récentes tentatives de la firme — **Le Crime de la rue Morgue**, **Une soirée étrange** et **La Momie** — malgré leurs évidentes qualités plastiques, n'avaient pas procuré aux spectateurs de l'époque le choc causé quelques mois plus tôt par **Frankenstein**. Le premier de ces titres souffrait d'un montage incohérent sabotant les effets concoctés par le réalisateur Robert Florey, le film de Whale était avant tout une satire et celui de Karl Freund la description d'un amour romantique. La nécessité d'un thème nouveau propre à frapper l'imagination du public s'imposa donc aux Laemmle, père et fils.

Dès la fin de 1931, par voie de presse, la compagnie annonçait son intention de porter à l'écran **The Invisible Man**, le célèbre roman d'Herbert-George Wells, paru en 1898. Robert Florey devait en être le scénariste et réalisateur, et la firme, tout naturellement, prévoyait d'utiliser les services de sa nouvelle star, Boris Karloff. Le début de 1932 apporta une modification à ce projet : Garrett Fort serait chargé de l'adaptation du livre, Florey en demeurant l'illustrateur.

La volonté de Carl Laemmle de préserver les droits acquis par sa firme fut telle qu'il se procura également ceux d'un roman de Philip Wylie, « Le Meurtrier invisible », dont la trame était peu ou prou celle du livre de Wells, coupant ainsi les ponts aux studios concurrents.

ADAPTATIONS

Selon les méthodes hollywoodiennes du temps, le roman de Wells fut alors distribué à plusieurs scénaristes-maison, chacun d'entre eux étant prié d'ajouter des éléments de son crû destinés à donner quelque attrait « à ce livre poussiéreux » selon les dirigeants de la Universal.

Aucun des artisans sollicités ne paraissant capable de fournir un script cohérent — nous ignorons ce qu'était devenue la participation de Garrett Fort dans l'aventure —, Laemmle, de guerre lasse, contacta R.C. Sheriff, scénariste de talent et romancier d'une certaine notoriété. Lisant les scripts — une douzaine — accumulés par ses prédécesseurs, Sheriff entrevit la raison de leur échec : le personnage créé par H.G. Wells y subissait toutes sortes de mutations, au mépris de toute psychologie, chacune des « adaptations » renchérissant dans l'invraisemblable. L'extravagance des « rewriters » allant jusqu'à faire du héros de l'histoire une sorte de resucée du Mouron Rouge transposé dans la Russie des Tsars... L'un d'eux faisait même du personnage principal un... Martien, invisible il va de soi.

Relisant alors le texte original, Sheriff comprit le secret de la réussite de Wells, de la force de conviction du roman : Wells racontait une histoire extraordinaire vue par les yeux de gens ordinaires. La minutieuse description d'un lieu géographique précis, et de ses habitants, de leurs réactions, accentuait le fantastique de l'aventure tout en le faisant admettre du même coup.

Contre l'avis « autorisé » des producteurs, Sheriff résolut alors d'adapter fidèlement — en dehors de quelques modifications heureuses, sur lesquelles nous reviendrons — l'histoire de Wells. Ces contretemps avaient naturellement retardé la mise en chantier du film, et ce n'est qu'en juin 1933 que le script définitif fut entre les mains du réalisateur James Whale.

Car une fois de plus, l'autoritarisme des dirigeants de la firme avait fait son œuvre. Comme pour **Frankenstein** en 1931, Robert Florey avait dû céder la place à l'homme que l'Universal — avec raison — considérait comme le meilleur de ses réalisateurs. Whale, en cette période, faisait en quelque sorte la pluie et le beau temps au studio, et

venait, quelques mois plus tôt, de refuser avec violence de diriger **The Return of Frankenstein** — autre scénario de Florey — prétendant avoir tout exprimé du sujet avec son premier essai. Il devait heureusement changer d'avis en 1935 et signer le chef-d'œuvre que nous venons d'étudier : **La fiancée de Frankenstein**.

MISE EN CHANTIER

Le script de Sheriff plut à Whale et aux Laemmle et le réalisateur se mit en devoir de regrouper interprètes et techniciens pour un tournage imminent.

Boris Karloff était l'interprète prévu, mais l'acteur britannique, désormais voué au succès après des années de vaches maigres, dirigeait sa carrière avec plus d'âpreté. Ayant effectué, au début de cette même année, un retour au pays natal qui lui avait permis de constater l'ampleur de sa popularité (il y avait tourné **Le Fantôme vivant**), Karloff était à présent en mesure de discuter les contrats proposés, et la Universal, refusant, sous prétexte de la crise qui sévissait alors, de lui accorder l'augmentation à laquelle l'acteur avait droit, perdit (momentanément) sa vedette qui s'orienta alors vers des œuvres de prestige comme **La Patrouille perdue** de John Ford pour la R.K.O., ou **La Maison des Rothschild** de Alfred Werker pour la Fox.

Privé de son interprète favori, Whale proposa alors le rôle de Jack Griffin à Colin Clive, son ami britannique qu'il avait dirigé dans **Journey's End** et dans **Frankenstein**. Mais le jeune comédien, après un long séjour à Hollywood, voulait retrouver son pays d'origine et refusa à regret.

Whale songea alors à Claude Rains, un acteur de théâtre assez connu à Londres dans les années 20, et qui triomphait depuis à Broadway. Rains avait tourné, sans résultat, un « bout d'essai » pour R.K.O. que Whale se fit projeter. Le résultat en fut l'engagement de Claude Rains et le début, pour le comédien, d'une longue et heureuse carrière cinématographique. Une autre actrice du théâtre britannique, Una O'Connor, fut engagée par Whale sur un coup de génie. Nouvelle venue à Hollywood (elle y était arrivée début 1933 pour son premier film, **Cavalcade**), elle était elle aussi à l'aube d'un brillant palmarès. Fidèle à ses habitudes, Whale prit soin de confier les rôles secondaires de son film à de pittoresques figures, dont la moindre à son importance dans l'histoire du cinéma américain de l'époque : Forrester Harvey, Edmund E. Clive, Harry Stubbs, Dudley Digges, Merle Tottenham, Dwight Frye, l'éternellement vieux Walter Brennan, et, dans une silhouette de villageois, John Carradine.

Face aux problèmes techniques posés par l'illustration cinématographique des actions d'un homme invisible, les studios Universal possédaient la solution toute prête en la personne de John P. Fulton, chef du département des effets photographiques spéciaux. Alors âgé de 31 ans, Fulton, fils d'un ex-décorateur de théâtre recyclé dans le cinéma — Fulton père composa les décors des maquettes de dizaines de films, dont **Autant en emporte le vent** et **Monsieur Joe** — le jeune John, après de solides études d'ingénieur, avait été introduit par la recommandation paternelle aux Studios Universal où il débuta en qualité d'assistant-cameraman. En 1926, il figure au générique de **Hell's Harbor** comme cameraman en titre. Très vite, il s'intéresse aux multiples possibilités de truquages offertes par le cinématographe et devient un expert en l'art jadis défriché par Georges Méliès. L'avènement du Fantastique au début des années 30 lui donne sa chance : son nom figure aux prestigieux génériques de **Dracula**, **Frankenstein**, **Le Crime de la rue Morgue**, **La Momie**, etc. **L'Homme invisible** sera la consécration de son génie.

A la fin du mois de juin 1933, le tournage commence. Optimiste, Carl Laemmle a annoncé pour fin août la « première » de son film. Mais la complexité des effets spéciaux, le désir de perfection manifesté ici comme ailleurs par Whale, et une grève-surprise des techniciens de Hollywood, retardèrent plusieurs fois cette date — jusqu'en novembre.

DU ROMAN AU FILM

Le scénario de R.C. Sheriff, refusant les excès des précédentes « adaptations » proposées, est un sage retour aux sources, en l'occurrence le roman de Wells. Il en conserve la structure et la plupart des rebondissements, mais, surtout, en capture le ton particulier, la légèreté mêlée de tension, l'humour efficace dont l'écrivain britannique a parsemé son œuvre. Toute la première partie, de l'arrivée à l'auberge à la révélation de l'invisibilité du héros, est une illustration rigoureusement fidèle des premiers chapitres du livre. Sheriff prend ensuite quelques libertés avec le texte de Wells, mais ces trahisons mineures sont imposées par le langage cinématographique : le scénariste résume en quelques phrases le long flash-back du roman dans lequel Griffin narre ses premières expériences. La création de deux personnages, absents du livre, le Dr Cranley et sa fille, n'est pas une vaine concession à la tradition hollywoodienne réclamant la présence d'une jolie fille et d'un savant « normal » (cf. **Frankenstein**) mais un moyen d'expliciter, par le dialogue, certaines actions de Griffin, et d'étoffer le rôle de Kemp, à l'origine assez effacé, et qui devient ici le rival de Griffin, assez peu sympathique et dont la trahison finale est ainsi pleinement motivée. Wells laissait survivre le personnage, Sheriff le fait mourir sans remords, sachant qu'en l'occurrence la sympathie du spectateur ira tout naturellement au meurtrier.

Une des objections de Wells lui-même, lorsque le film lui fut présenté à Londres en présence de James Whale, fut que la mégalomanie de Griffin, sug-

suite page 71



L'HOMME INVISIBLE
(THE INVISIBLE MAN)

U.S.A., 1933. **Prod. :** *Universal Pictures Corp./Carl Laemmle Presentation.* **Pr. :** *Carl Laemmle Jr.* **Réal. :** *James Whale.* **Sc. :** *R.C. Sheriff, d'après le roman de H.G. Wells.* **Ph. :** *Arthur Edeson.* **Ph. des truquages et miniatures :** *John Mescall.* **Eff. Ph. Spéciaux :** *John P. Fulton.* **Assistant :** *Bill Heckler.* **Dir. Art. :** *Charles D. Hall.* **Mont. :** *Ted Kent, Maurice Pivar.* **Maq. :** *Jack P. Pierce.* **Eff. Sp. techniques :** *Bob Laszlo.* **Inter. :** *Claude Rains (Jack Griffin), Gloria Stuart (Flora Cranley), Henry Travers (Dr Kemp), Una O'Connor (Mrs. Jenny Hall), Forrester Harvey (Mr. Hall), Holmes Herbert (le chef de la police), Edmund E. Clive (Jaffers), Dudley Digges (le chef des détectives), Harry Stubbs (l'inspecteur Bird), Donald Stuart (l'inspecteur Lane), Merle Tottenham (Milly), Dwight Frye (un reporter), John Carradine (un villageois), Walter Brennan (le vélocycliste), Robert Brower (le vieux fermier).* **Dist. :** *C.I.C. (France).* **Durée :** *71'. Noir et blanc.*



LE SCÉNARIO

« Au petit village britannique d'Iping arrive, un soir de tempête, un mystérieux étranger au visage entouré de bandages, aux mains gantées, arborant d'épais verres fumés. Il prend pension à l'auberge locale, « The Lion's Head », tenue par Mr. et Mrs. Hall, tous deux bientôt intrigués par les façons bizarres de leur locataire, qui ne quitte plus sa chambre dans laquelle il prend ses repas et se livre à des manipulations de produits chimiques.

Un incident — Mrs. Hall, ayant oublié de joindre le pot de moutarde au plateau d'un déjeuner, entre sans frapper dans le repaire de l'inconnu — accentue la frayeur des aubergistes : Mrs. Hall, en un éclair, a pu apercevoir les pansements de l'inconnu légèrement déplacés pour lui permettre de manger, et l'homme, lui a-t-il semblé, ne possède ni bouche ni menton. Peu à peu, les familiers de l'auberge s'émeuvent et avertissent le Constable. Un petit groupe grimpe l'escalier menant à la chambre du voyageur.

Furieux d'être dérangé, ce dernier enlève ses bandages et ses vêtements, révélant aux villageois médusés l'absence totale de toute forme apparente. Bientôt ne demeure plus, semblant planer dans le vide, que la chemise de l'inconnu qui se met à se déplacer autour de la pièce, provoquant la terreur, avant de s'écrouler en un tas informe tandis que résonnent, mêlés, le rire du voyageur invisible et les cris perçants de Mrs. Hall.

L'homme invisible, qui pour l'instant se livre à des facéties sans gravité dans les ruelles d'Iping, est Jack Griffin, un jeune savant dont la récente disparition a stupéfié ses amis et collègues : le Dr Cranley, sa fille, Flora, fiancée à Griffin, et le Dr Kemp, rival malheureux de ce dernier auprès de Flora.

Peu après les événements survenus à l'auberge, Kemp reçoit la visite de Griffin et, incrédule, constate les effets de l'expérience tentée en secret par celui-ci. Ayant découvert les propriétés d'une drogue indienne décolorant le sang et la chair, Griffin en a tiré un sérum dont il n'a pas hésité à contrôler l'action sur sa propre personne. Il en cherche à présent l'antidote, et avait, pour préserver le secret de ses travaux, choisi le village d'Iping dont il ne prévoyait pas la curiosité des habitants.

Mais la drogue employée par Griffin exerce un effet secondaire, ignoré du savant — certaines perturbations sur le fonctionnement du cerveau conduisant lentement son usager à la folie. Peu à peu, dans l'esprit de Griffin se font jour des sentiments nouveaux de puissance, des envies de domination. Griffin expose à Kemp son but : régner par la terreur sur le monde, contraindre les plus puissants gouvernements à se soumettre à sa volonté. Mais pour cela, il a besoin d'un allié, car en l'état actuel de l'expérience, les conditions de réussite de son projet restent soumises à de multiples précautions dues à son état : l'homme invisible doit se méfier des intempéries, sa nudité ne lui permettant pas d'affronter impunément la rigueur des éléments ; la suie, la pluie, le brouillard révèlent sa présence, et, après chaque repas, Griffin doit demeurer caché, les aliments ne devenant invisibles qu'après assimilation.

Feignant d'accepter les conditions de Griffin, Kemp avertit le Dr Cranley et Flora, et dénonce également son ex-ami à la police. L'homme invisible parvient cependant à s'échapper, mais cette fois la lente désintégration de sa conscience le pousse à commettre de tout autres délits. Afin d'inaugurer le « règne de la terreur », Griffin pille une banque, perpètre des meurtres gratuits et fait dérailler un train.

En dépit de la protection de la police, Kemp paie sa trahison de sa vie. Tous les plans concoctés par les forces de l'ordre pour capturer Griffin se révèlent inutiles. Jusqu'au jour où une tempête de neige le contraint à se réfugier dans une grange.

Percevant, dans le foin, le bruit d'une respiration, le fermier alerte les autorités. La police et les paysans cernent la grange et y mettent le feu. Afin d'échapper au brasier, Griffin s'élance hors de son refuge mais ses empreintes s'inscrivent dans la neige, signalent d'irrémédiable façon sa présence. La police ouvre le feu...

Mortellement blessé, Griffin est transporté dans la clinique du Dr Cranley, et, tandis que son esprit sombre dans le néant, sa dépouille surgit peu à peu de ce même néant, révélant aux assistants les traits de l'homme qui parvint à se rendre invisible. »





L'HOMME INVISIBLE

Un soir de tempête, un mystérieux étranger, au visage couvert de bandelettes, arrive dans un petit village britannique, prenant pension à l'auberge locale. Le nouvel arrivant, Jack Griffin, inquiète les aubergistes...













POLICE



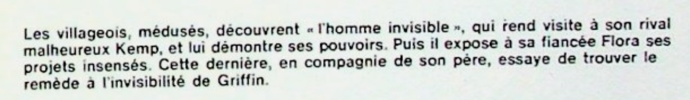












Les villageois, médusés, découvrent « l'homme invisible », qui rend visite à son rival malheureux Kemp, et lui démontre ses pouvoirs. Puis il expose à sa fiancée Flora ses projets insensés. Cette dernière, en compagnie de son père, essaye de trouver le remède à l'invisibilité de Griffin.









Mais il est trop tard : la drogue utilisée par Griffin, perturbant le fonctionnement du cerveau, le conduit progressivement à la folie. Les forces de l'ordre décident de le capturer, et Flora sera impuissante à le sauver...

suite de la page 65
gérée dans le roman, ait été amplifiée par l'idée de la drogue génératrice de folie et que les actions du héros aient été dramatisées au point de lui faire commettre des meurtres. « Si l'homme était demeuré normal », suggérait l'écrivain, « nous aurions assisté à la dramatique aventure d'un héros ordinaire plongé dans une aventure hors du commun. Mais au lieu d'un homme invisible, nous avons à présent un fou invisible ». A quoi Whale eut beau jeu de répondre : « Si un homme vous disait vouloir se rendre invisible, ne penseriez-vous pas qu'il est déjà fou ? »

Cette réserve exceptée, Wells se déclara enchanté par l'adaptation de Sheriff, s'enthousiasmant particulièrement pour l'humour du dialogue et l'interprétation du couple d'aubergistes par Forrester Harvey et Una O'Connor. En fait, l'adaptation de Sheriff conférait au personnage de Griffin une épaisseur que ne lui accordait pas le roman ; l'idée de la drogue empoisonnant l'esprit du héros peut être discutée, tout comme l'erreur dotant le Monstre de **Frankenstein** d'un cerveau d'assassin, mais elle permet à Sheriff, aux prises avec un personnage invisible dont seuls les monologues peuvent nous donner idée du cheminement de la pensée, d'écrire un des textes les plus brillants jamais mis dans la bouche d'un héros de film fantastique. Les scènes opposant Griffin à Kemp, puis à sa fiancée, nous font assister par la vertu de mots surgis de nulle part à la lente dégradation de la conscience de Griffin. « Le pouvoir ! Faire ramper le monde à mes pieds, entrer dans les réserves d'or des nations, les chambres des rois, dans le saint des saints ! Même la lune a peur de moi, elle meurt de peur — le monde entier meurt de peur... » Puis, devant Kemp terrorisé : « Les drogues que j'ai prises ont éclairé mon cerveau ! Soudain, j'ai réalisé le pouvoir qui est maintenant le mien... bientôt nous obligerons le monde à se prosterner devant nous. Car vous serez mon associé, Kemp. Nous débuterons par un règne de terreur. Quelques meurtres ici et là... de grands hommes et de petites gens... juste pour démontrer que nous ne faisons pas de distinction ! Je puis même faire dérailler un train ou deux... juste ces doigts autour de la gorge d'un signaleur, c'est tout !... »

Plus tragique que l'histoire originale, le scénario de Sheriff, après avoir épuisé le registre des multiples facéties auxquelles peut se livrer un homme invisible, fait basculer le spectateur non averti dans le drame, au fur et à mesure que les farces de Griffin se font plus cruelles.

UN PARI TECHNIQUE

Le goût de la difficulté avait poussé James Whale, en 1931, à choisir **Frankenstein** entre plusieurs sujets proposés par la Universal. La gageure que représentait, quelques mois plus tard, l'illustration cinématographique des méfaits d'un héros invisible ne pouvait que séduire le réalisateur. Le mérite de Whale fut de savoir utiliser les truquages au profit de la dramaturgie, de ne jamais les considérer en tant que spectacle complet en eux-mêmes. Les effets les plus simples devinrent parfois les plus efficaces, ainsi lors de la scène où Kemp et Griffin — ce dernier, ayant quitté ses vêtements et totalement invisible — discutent au coin du feu, assis dans ses fauteuils. Seule, la voix de Claude Rains atteste sa présence. Lorsque le ton de Griffin se fait plus bas, plus confidentiel, son fauteuil se meut comme par magie et se rapproche de celui de Kemp... cette touche de génie éclaire la scène entière, nous fait adhérer totalement à l'invraisemblable : Griffin, que nous ne pouvons voir, impose sa présence, par la vertu de la mise en scène autant que par celle du truquage, ici banal.

Les effets spéciaux de **L'Homme invisible** sont à diviser en deux groupes distincts. Le premier groupe, dont la responsabilité technique incomba à Bob Laszlo, comprend les scènes comportant des objets se déplaçant au moyen de fils invisibles : encrier se soulevant d'un bureau et inondant de son contenu le visage d'un policeman, bicyclette roulant sans conducteur dans les rues du village, pantalon glissant brusquement le long des jambes d'une victime de l'homme invisible, déplacements de meubles, ouvertures et fermetures de portes, plus quelques complications comme le siège d'un fauteuil s'affaissant soudain sous le poids de Griffin, et l'hallucinante course finale de l'homme invisible dont les pas s'inscrivent dans la neige. Tous ces truquages, parfois difficiles à régler, relèvent de la machinerie de théâtre qu'ici une caméra se contente de filmer. Mais disons tout de suite qu'ils sont irréprochables, ce qui est loin d'être un cas général, car les « fils invisibles » ne sont que trop apparents dans nombre de films pourtant plus récents, comme **Le Spectre du chat** (le chat dans l'escalier, immobilisé par un fil de nylon), **La Guerre des mondes** ou **Le Crâne maléfique** où ces ficelles prenaient des allures de câbles.

Mais, si parfaits soient-ils, ces effets spéciaux mécaniques sont éclipsés, dans le film de Whale par ceux nés de la photographie. C'est ici que le nom de John P. Fulton prend toute son importance ; la complexité des truquages désirés nécessitant une cohésion rigoureuse entre le travail du réalisateur et celui du technicien, Fulton mérite, pour de nombreuses scènes, le titre de co-auteur de **L'Homme invisible**. C'est à un véritable travail de pionnier que se livra parfois Fulton, ainsi qu'en témoigne la fameuse scène où Claude Rains, rejoint dans sa chambre d'auberge par les policiers et les villageois surexcités, arrache ses pansements et se dévêt peu à peu devant ses ennemis médusés.

James Whale pria d'abord Edmund E. Clive (Jaffers) et les autres comédiens de jouer comme s'ils étaient réellement occupés à donner la chasse à une chemise volant autour de la pièce.

Le plus grand naturel étant naturellement exigé des acteurs et leurs mouvements rigoureusement réglés.

Claude Rains, entièrement dissimulé sous un collant noir, comprenant une cagoule hermétiquement close — aveugle, donc — fut revêtu du pantalon et de la chemise blanche qui, seuls, devaient apparaître sur l'image. Des précautions particulières furent prises pour que son collant absorbe parfaitement la lumière au lieu de la refléter. Rains joua alors, seul, la scène de la poursuite, filmée contre un fond de velours noir.

La juxtaposition des deux scènes, après de multiples prises de vues destinées à corriger les erreurs de raccord, à ralentir ou accélérer certains gestes, etc., donnait le résultat escompté, à savoir une escouade de policiers poursuivant une chemise. Mais cette chemise était transparente, car le décor primitivement filmé se devinait toujours; c'était le vieux procédé des surimpressions dans lequel Méliès avait excellé pour ses scènes de fantômes.

John P. Fulton s'enferma donc dans son laboratoire avec le second film où seuls s'impressionnaient les vêtements de Rains. Le plaçant dans un agrandisseur, il en tira, photo par photo, des reproductions. Sur des pièces de celluloïd, il dessina les contours de la chemise et remplit le dessin du vêtement à l'encre noire. Photographiant ensuite les pièces de celluloïd en séquence — à la manière des dessins animés — il obtint un film de la chemise en mouvement, en noir total, sans fond. Ce film fut juxtaposé au premier, celui représentant les policiers et les villageois, et le combiné fut la scène entière doté d'un « cache » en forme de chemise, effaçant le décor, et sur lequel vint s'inscrire le film de la vraie chemise. Qui, cette fois, n'était plus transparente.

Il convient de dire que cette technique, qui peut sembler laborieuse, se perfectionna rapidement, au fur et à mesure du tournage du film et des recherches ultérieures de Fulton et ses associés; le long et coûteux travail de reproduction sur celluloïd fut abandonné lorsque fut découvert l'assombrisseur optique, qui créait automatiquement, sur une pellicule de très haut contraste, le « masque » de n'importe quel objet, ou personnage, destiné à s'inscrire dans un autre décor. N'oublions pas qu'aux temps préhistoriques, Fulton peignait directement sur la pellicule — le négatif original en 35 mm ! — en suivant les contours de ce qu'il voulait impressionner!

Un autre exemple de la technique décrite plus haut est la scène du pantalon dansant sur la route. Et la plus complexe de ces scènes à truquages fut celle où Griffin retire ses bandelettes devant un miroir*. Une autre difficulté, photographiquement parlant, fut de faire coïncider les éclairages des scènes réglées par Fulton avec ceux d'Edeson, directeur officiel de la mise en images. Éliminer les petites imperfections de raccord nécessita la retouche, en laboratoire, de quelques 64 000 images...

Le retour de Griffin à la visibilité fut tourné suivant la méthode que Fulton utilisa par la suite pour les différents avatars du loup-garou incarné par Lon Chaney Jr, les maquillages successifs de Jack Pierce étant ici remplacés par un squelette et une série de mannequins écorchés, et, pour conclure, par le corps de Claude Rains, la caméra, immobile, enregistrant quelques images de chaque transformation et les liant par d'habiles fondus enchaînés. Afin d'éviter tout mouvement intempestif des draps ou de l'oreiller durant les arrêts de la caméra, ces accessoires furent construits en plâtre et papier mâché...

* Elle nécessita la juxtaposition de quatre prises de vues différentes : la première d'entre elles constituée par un plan du mur et du miroir, ce dernier masqué de velours noir; la seconde, par une vue du mur opposé tel qu'il se reflétait dans le miroir; la troisième par la longue scène où Claude Rains, vu de dos, retire ses bandages, et la dernière par cette même scène, vue de face, les deux actions devant être naturellement rigoureusement synchronisées, et les mouvements de l'acteur étant réglés de façon à lui interdire tout passage de ses bras et de ses mains entre lui-même et la caméra, ou lui-même et son reflet...

L'Homme invisible consacra définitivement le génie de Fulton, qui devint le brillant artisan du succès des grands films fantastiques de la Universal. Bien que les truquages créés par lui pour le film de Whale puissent, même de nos jours, difficilement être égalés, Fulton trouva le moyen de les améliorer encore dans les nombreuses séquelles produites par le studio. Mais jamais, sans doute, ne furent-ils plus convaincants que dans le film original, parce que servis par une mise en scène prestigieuse qui sut tirer, de ce qui pouvait n'être qu'attraction de foire, une réelle signification dramatique.

LE RIRE ET LA PEUR

La relative fidélité du film de Whale à un classique reconnu de la littérature anglaise fut sans doute un élément déterminant dans l'immédiat succès que devait connaître **L'Homme invisible**. Très bien reçue par l'ensemble de la critique américaine — qui, la comparant à **Frankenstein**, se prononçait généralement sur la supériorité de cette nouvelle tentative — la production de Carl Laemmle Jr se classa très vite parmi les champions du box-office de 1933, non loin derrière **King Kong**, ce qui mit du baume au cœur des producteurs, conscients de la récente désaffection du public pour d'autres œuvres estimables. Le succès du film confirma la valeur du réalisateur James Whale, auquel la Universal devait confier encore quelques-unes de ses productions de prestige. Claude Rains, introduit dans le monde du cinéma de la façon la plus originale qui soit, devait connaître la brillante carrière que l'on sait. Mais la raison essentielle du succès de **L'Homme invisible** tient sans doute au savoureux mélange de dérision et de tragique, élément permanent de l'œuvre de Whale et qui devait aboutir à l'apothéose que constitua, en 1935, **La Fiancée de Frankenstein**.

Ici, l'humour, déjà présent dans le texte de Wells, fut mieux admis sans

doute par le public du temps, qu'avait déconcerté **Une soirée étrange**. L'équilibre est sans cesse maintenu entre le burlesque, qui domine dans les premières séquences à l'auberge, grâce aux mimiques apeurées d'Una O'Connor et aux mines excédées de son mari, et le drame culminant jusqu'à la chasse à l'homme et la mort de Griffin. L'intérêt que suscite ce dernier, mélange d'amusement, d'admiration et de pitié, est soutenu par le crescendo des événements, l'étonnante vérité que sait donner le réalisateur aux comparses dont aucun n'est anodin, à l'atmosphère quasi étouffante du petit village anglais à demi endormi sous la colère des éléments.

En bien des points, l'adaptation filmée est supérieure au texte littéraire, et le tragique isolement de Griffin, luttant en vain contre la curiosité des hommes et la folie qui s'empare de son cerveau, y est bien plus évident que dans le roman. Le mérite immense de Whale est ici de faire oublier, le temps d'une première vision, le tour de force inouï que représente la réalisation technique de l'œuvre, de ne sacrifier en rien la psychologie, l'atmosphère, au profit du tour de prestidigitation. En fait, la mise en scène est réglée comme si l'invisibilité du héros était chose normale et admise, et bien vite les déplacements d'objets, les différentes manifestations physiques inexplicables n'étonnent plus le spectateur mais le renseignent, simplement, sur la présence effective de Griffin. La voix de Claude Rains est un autre élément déterminant de ce succès, et l'on se demande avec angoisse ce que pouvait bien être, avant-guerre, la version doublée exploitée à Paris, et dont les affiches continuaient d'exploiter le nom de l'acteur...

Curieusement passé sous silence, la plupart du temps, lorsqu'est évoqué l'Age d'Or du Fantastique, **L'Homme invisible** en est pourtant l'un des produits les plus parfaits, dont le passage du temps n'a fait qu'accentuer la profonde poésie.

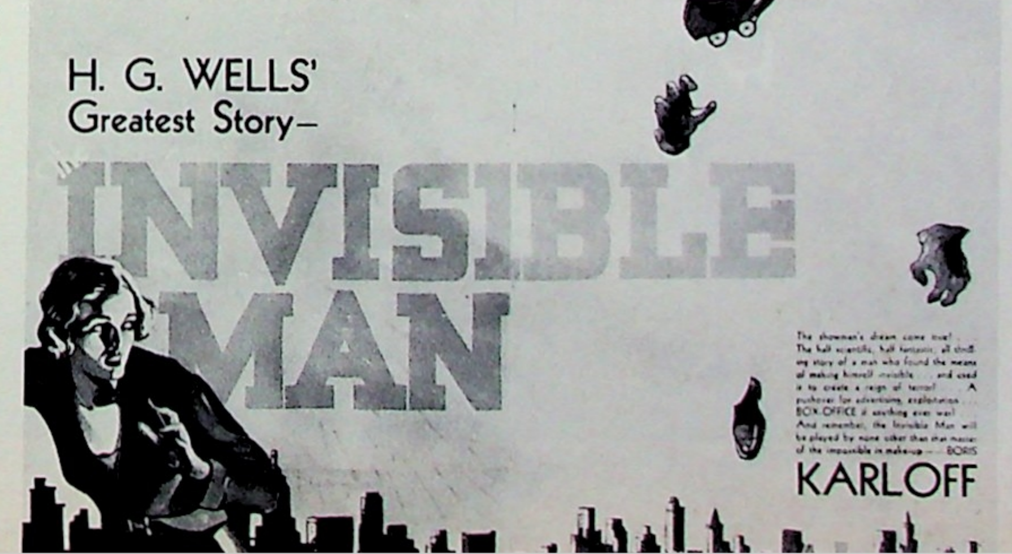
LA POSTÉRITÉ

Comme tous les grands mythes du fantastique abordés par la Universal, **L'Homme invisible** ne se contenta pas d'une unique prestation dans le prototype de James Whale. Il eut droit à sa propre série, bien que les liens unissant ces films les uns aux autres fussent des plus lâches, contrairement à ceux des sagas de Frankenstein et du Loup-Garou. Mort dès la fin du premier épisode, Jack Griffin ne pouvait prétendre, comme ses compagnons de studio, à de multiples résurrections. C'est donc à son frère Frank (John Sutton), inventé par Curt Siodmak, que fit appel le réalisateur Joe May pour **Le Retour de l'homme invisible** en 1939.

En fait, Frank Griffin n'était même pas le héros de cette histoire puisqu'il renouvelait l'expérience de son malheureux aîné non sur lui-même, mais sur son ami Geoffrey Radcliff (Vincent Price), injustement emprisonné pour meurtre. Radcliffe s'échappe et finit par confondre le véritable assassin.

L'année suivante offrit une diversion avec **La Femme invisible**, d'A. Edward Sutherland, comédie satirique dans laquelle le professeur Gibbs (John Barrymore) rendait invisible la jolie Virginia Bruce, au grand dam des admirateurs d'icelle, l'invisibilité se révélant ici contagieuse lorsque la belle Virginia, heureusement mariée, donne à la fin du film naissance à un enfant invisible... 1942 vit le retour d'un autre Griffin, cette fois sous les traits de Jon Hall qui dans **L'Homme invisible contre la Gestapo** consent à servir, avec l'aide de la même formule, la cause des Alliés. Le même Jon Hall, quelques mois plus tard, incarnera Robert Griffin dans **The Invisible Man's Revenge** (inédit en France) de Ford L. Beebe, au scénario quasi semblable à celui du **Retour...** puisque c'est pour échapper aux recherches de la police que notre héros accepte de subir les effets de l'expérience conduite par le Dr Drury (John Carradine). Mais, cette fois, plus de happy end : la folie s'empare du cobaye humain et le conduit à sa destruction.

Tous ces films se signalent avant tout par la perfection des effets spéciaux de Fulton, dont l'assistant, David S. Horsley prit la suite avec un égal bonheur, d'abord pour le gag final de **Deux nigauds contre Frankenstein** (avec Vincent Price dans le rôle de Griffin) puis pour l'excellent **Deux nigauds et l'homme invisible** de Charles Lamont dans lequel Arthur Franz incarnait Tommy Nelson, victime à la fois du zèle de la police et de l'amitié encombrante d'Abbott et Costello. Fin classique pour une série Universal, bien plus glorieuse qu'on a pu le prétendre. ■



LES MILLE



Le 7e Voyage de Sinbad (**1958**).

le Voleur de Bagdad (**1940**)

ET UNE NUITS



par Pierre Gires



1. Du Livre à l'Image

L'un des ingrédients les plus efficaces et les plus toniques du Film Fantastique est certainement l'EXOTISME, dont nous avons précédemment examiné l'un des principaux aspects, à savoir : la Préhistoire vue par le cinéma (voir notre nº 5). Mais il existe bien d'autres formes d'exotisme dans le large éventail des innombrables sujets qui se rassemblent sous l'étiquette : « fantastique ». Nous nous proposons de les examiner en détail, sans en omettre aucun.

Aujourd'hui, dans ce cadre, nous voulons aborder un genre de films plus léger, plus distrayant, mais très spectaculaire puisqu'il brasse le Féerique et le Merveilleux, le légendaire et le surnaturel : c'est le film dit « des Mille et Une Nuits », qui déroule ses fastes dans un Orient pittoresque et coloré et emporte le spectateur dans un tourbillon d'aventures extraordinaires semblables à celles des contes de fées.

Très en vogue au cours des années 40 et 50 où l'on rencontre beaucoup plus de titres que dans les décades précédentes, plus rare dans les années 60 pour presque disparaître ensuite, cette catégorie de films semble obtenir un regain de faveur auprès des producteurs (et, espérons-le, du public aujourd'hui friand de fantastique), si l'on en juge par les œuvres actuellement en chantier, et la sortie récente de la nouvelle version du fameux **Voleur de Bagdad**, le plus ancien triomphe en la matière.

Toutes ces histoires ont une origine littéraire, comme celles où le grand Walt Disney puisa son inspiration. Ici, il s'agit, bien sûr, des « Contes des Mille et Une Nuits », desquels les scénaristes ont pu extraire de nombreuses idées sans risquer de mécontenter l'auteur ou de se voir assignés en procès pour « trahison » de l'œuvre de l'écrivain. En effet, les « Contes des Mille et Une Nuits », recueil de plusieurs milliers de pages, traduits en français en 1704 par Antoine Galland et en 1900 par le docteur Jean-Claude Mardrus, constituent une énigme dans l'histoire de la littérature : nul ne sait exactement ni où, ni quand, ni par qui ils ont été écrits.

De nombreux historiens se sont penchés sur ce mystère et en sont arrivés aux conclusions approximatives suivantes. D'abord, ils datent d'une époque certainement antérieure au XIIIe siècle et ont dû être rédigés à des dates bien différentes, à en juger par la présence dans certains d'entre eux de personnages ayant réellement existé. Ensuite, ce ne sont pas seulement des contes arabes, comme on les a trop souvent catalogués, mais des contes « orientaux » au sens large du terme, ce dernier englobant un vaste territoire, puisqu'il y a dans les uns une origine égyptienne, dans d'autres une influence persane, d'autres enfin ressortissant plus nettement du folklore hindou. Quant aux auteurs, leur nombre et leurs noms demeureront à jamais ignorés de la postérité ! Ces contes sont soit solitaires, soit groupés en cycles dans lesquels réapparaît un même personnage, comme par exemple le marin Sinbad dont chacun des voyages extraordinaires fait l'objet d'un récit différent.



Le diabolique Jaffar (Conrad Veidt) convoite la belle princesse (June Duprez), dans Le Voleur de Bagdad **(1940).**

Mais pourquoi le chiffre de 1001 ? Un cruel vizir faisait exécuter ses favorites dès qu'il les jugeait ennuyeuses ; un jour, ce fut au tour de Sheherazade de subir la redoutable épreuve qui consistait à distraire le tyran. Mille et une nuits durant, la belle Sheherazade inventa un conte nouveau, occupant ainsi la pensée du Grand Vizir qui renonça finalement à l'exécuter elle aussi ! L'imagination débordante de cette femme dont on peut dire que l'esprit égalait la légendaire beauté, est la clef de voûte de ce recueil de contes orientaux qui n'attendaient que le Septième Art pour se concrétiser à nos yeux éblouis.

Quelle source d'aventures merveilleuses, où règne la féerie, où la splendeur des palais s'harmonise avec la magnificence des costumes chamarrés, où volent les tapis, où sont découverts de fabuleux trésors, où les malédictions et les prophéties nous guettent à chaque pas, où l'on rencontre aussi bien des géants, des génies, de monstrueux animaux, des héros valeureux et des méchants redoutables !

Fleuron somptueux du Fantastique, le film des « Mille et Une Nuits » va nous permettre d'évoquer de très nombreuses productions ayant de multiples points communs : les décors et l'atmosphère, bien sûr, mais aussi la trame de leurs scénarios, et enfin parce que c'est le seul genre dont, à partir de 1940, TOUTES les adaptations sont en couleurs ! Nous allons donc nous promener dans cet univers bariolé auquel nous incorporerons des productions qui, sans s'inspirer directement des fameux contes, se déroulent dans un décor identique et comprennent des éléments fantastiques (magie, par exemple), qu'il s'agisse de drames, de comédies et même de films musicaux.

Ce genre, en effet, se prête admirablement à la fantaisie, musicale ou non, avec ses idylles romantiques, plus proches du rêve utopique que des réalités matérielles ; les femmes y rivalisent de beauté, et les hommes de noblesse, les méchants quant à eux ne se différenciant guère des autres vilains que par les méthodes magiques qu'ils utilisent pour parvenir à leurs fins. Ainsi, loin de l'épouvante et de la Science-Fiction, le Film Fantastique s'est enrichi d'histoires fabuleuses aux envoûtants sortilèges qui furent, pour les cinéphiles épris de merveilleux, l'occasion de passer de fort agréables soirées dont nous allons leur raviver le souvenir.



2. Au temps de Sheherazade

Contrairement à certains autres genres fantastiques comme l'Épouvante, le film des « Mille et Une Nuits » n'a jamais eu d'acteurs attitrés, à l'exception toutefois de deux jeunes actrices à la beauté exotique que l'Universal lança au début des années 40 pour rivaliser avec la charmante Dorothy Lamour de la Paramount : nous voulons parler de Maria Montez, au tragique destin, et d'Yvonne De Carlo, toutes deux sculpturales et fort bien mises en valeur par les riches atours dont les costumiers du studio surent les parer. Chez les hommes, nous ne pouvons citer que Sabu, dont nous avons retracé la très curieuse carrière dans notre numéro 3.

La majorité des films basés sur les « Mille et Une Nuits » que connaissent les spectateurs occidentaux sont hollywoodiens. Pourtant, ce sont d'autres cinémas, surtout le cinéma hindou, qui accumulent le plus grand nombre de titres, mais hélas ! ces productions nous demeurent totalement inconnues, à de rarissimes exceptions près, et nous ne pourrons que les citer au passage, ainsi que dans la filmographie chronologique à laquelle le lecteur pourra se reporter pour des détails de génériques. En effet, l'Inde, patrie de certains de ces contes, s'y réfère fréquemment, notamment par ses productions musicales qui sont innombrables, la même remarque étant valable pour l'Égypte.

Cet Orient légendaire, cet Orient fabuleux dont il ne reste aujourd'hui plus rien, est bien désormais une terre imaginaire, un décor pour histoires fantastiques ou romanesques, et c'est bien en ce sens que le cinéma l'a utilisé.

Avant de nous intéresser aux « ténors » du répertoire, passons en revue diverses productions de similaire ambiance, et puisque le cinéma français, contrairement à d'autres formes de fantastique, n'est pas cette fois exclu du genre que nous prospectons, citons avant tout la version 1921, signée de Victor Tourjansky, des **Contes des Mille et Une Nuits**, rassemblant autour du réalisateur d'autres Russes émigrés à Paris, comme le grand décorateur Alexandre Lachakoff. Il s'agissait d'une Princesse dont le navire naufragé la rejetait seule sur un rivage inconnu, où elle était capturée par un cruel sultan. Condamnée à la torture, elle en était sauvée par le fils du tyran, tous deux tombant amoureux et s'enfuyant au prix de mille (et un) dangers. C'était surtout un grand film d'aventures exotiques, aux extérieurs souvent authentiques, captés aux environs de Kairouan.

Autre Russe émigré, Alexandre Volkoff, avec **La Mille et Deuxième Nuit** (1932) a mis en scène un cruel sultan incarné par Gaston Modot, face à un Ivan Mosjoukine dévalué qui s'efforçait de jouer encore les vaillants redresseurs de torts en risquant sa vie pour délivrer une belle esclave.

Arabian Nights (Les Mille et Une Nuits) de John Rawlins — 1942 — tourné dans les dunes de sable californiennes, conte les rivalités de deux frères qui briguent les faveurs de la belle Sheherazade incarnée par Maria Montez ; l'un des prétendants (Leif Erickson) utilisant des méthodes perfides, sera finalement vaincu, dans un duel au sabre, par l'autre, le fier Haroun-al-Rachid (John Hall), lequel exista réellement de 765 à 809 ; il fut calife à partir de 786 jusqu'à sa mort et vécut dans un palais somptueux que l'un des conteurs put certainement décrire « d'après nature ».

Or, le personnage d'Haroun-al-Rachid est l'une des figures historiques constituant la base des trois sketches du film de Paul Leni : **Das Wachsfigurenkabinett (Le Cabinet des figures de cire)** — 1924 — dans lequel, par le truchement du rêve, un écrivain (incarné par le futur réalisateur Wilhelm Dieterle) affronte le calife, puis Ivan le Terrible et enfin Jack l'Éventreur. Dans le premier sketch, où Emil Jannings incarne Haroun-al-Rachid, le héros est un boulanger condamné à mort par le calife parce que la fumée de son four indisposait le potentat. Mais Haroun s'éprend de la femme du boulanger, et si celle-ci, pas plus fidèle que celle de Pagnol, accueille les faveurs de l'illustre monarque, elle exige en échange que son mari, libéré, devienne boulanger du palais. Une histoire d'anneau magique volé au bras coupé du calife endormi apporte une note fantastique à une action plutôt humoristique pour laquelle le grand Emil Jannings s'est composé un visage hilare de jouisseur impénitent. Les décors expressionnistes de ce film désormais classique, dus à Paul Leni lui-même, contribuent au dépaysement qu'apporte la vision de ce sketch qui contraste violemment avec les suivants, où règne le tragique.

Revenons à Sheherazade : on la rencontre dans un film d'Alexandre Volkoff tourné en Tunisie en 1928 avec des séquences en couleurs et des nudités généreusement exposées, où il est à nouveau question d'amours interdites entre une princesse et un savetier, un sifflet magique étant à l'origine du rêve constituant tout le film.

Autre **Sheherazade**, celle de Pierre Gaspard-Huit (1962) où la seule séquence originale est celle des épreuves infligées aux candidates-épouses du sultan.

Comme il fallait s'y attendre, vues par Pier-Paolo Pasolini, **Les Mille et Une Nuits** ne ressemblent nullement aux précédentes versions. Sans doute celle-ci — 1974 — paraîtra-t-elle la meilleure aux partisans inconditionnels du cinéaste italien, mais l'amateur de féérie, lui, demeure sur sa faim. Les rares séquences qui eussent pu relever l'intérêt de l'ensemble sont gâchées par des Effets Spéciaux consternants de médiocrité (la montagne engloutie par la mer, le vol du démon et de sa proie par-dessus le désert, le lion de la séquence finale qui n'a pas du tout l'air d'être à côté du jeune garçon qu'il est censé accompagner). Reste seulement l'authenticité pittoresque des lieux de l'action, agréable documentaire touristique qui nous promène du Yémen en Éthiopie et de Perse au Népal.

De très nombreuses productions, en grande majorité américaines, s'apparentent plus ou moins aux fameux contes ; si l'on n'y rencontre plus — ou accessoirement — Haroun-al-Rachid ou Sheherazade, ils mettent cependant en scène des personnages leur ressemblant étonnamment : califes, princesses et autres nobles créatures le plus souvent aux prises avec les pires tragédies contrariant leurs amours ou la légitimité de leur rang.

L'Histoire de Marouf, de Charles-Roger Dessort — 1921 — adapte l'un des contes les plus connus et nous relate l'aventure d'un humble savetier qui, pour fuir une épouse insupportable, voire tyrannique, s'enfuit de chez lui, devient amoureux d'une princesse en se faisant passer pour un riche marchand et est jeté en prison pour son imposture. Son ami Ali le fait libérer en présentant Sheherazade au calife, mais c'est à Ali que le calife donne sa fille, l'infortuné Marouf retournant alors chez lui, aussi pauvre et aussi triste qu'à son départ. Une autre version, **Marouf, savetier du Caire**, sera réalisée en 1947 par Jean Mauran au Maroc avec des interprètes locaux, la version 1921 manquant d'authenticité par sa distribution entièrement française... Mais c'est un reproche que l'on peut faire naturellement à la plupart des œuvres ici examinées, où des personnages typiquement orientaux sont interprétés par des acteurs occidentaux.







Piper Laurie et Tony Curtis (en mauvaise posture) dans Le Voleur de Tanger.

Dans **Bagdad** de Charles Lamont — 1949 — Vincent Price incarne un sinistre pacha qui assassine le père de l'héroïne, la rousse flamboyante Maureen O'Hara, que vengera le beau Paul Christian (connu aujourd'hui sous le nom de Paul Hubschmidt).

The Magic Carpet (L'Aigle rouge de Bagdad) de Lew Landers — 1951 — met en évidence un objet typique de notre petit monde oriental : le tapis magique, qui vole et transporte les héros au-dessus des villes et des monts : grâce à lui, la fille du calife assassiné (Lucille Ball) échappera aux meurtriers pour revenir, vingt ans après comme un brave mousquetaire, venger son père et récupérer son trône, le tout en Supercinécolor, procédé mineur aux résultats peu convaincants.

C'est aussi en Supercinécolor, hélas ! qu'est barbouillé le médiocre film d'Edgar G. Ulmer : **Babes in Bagdad (Les Mille et Une Filles de Bagdad)** — 1952 — élucubration faussement féerique et négativement légendaire tournée en Espagne pour d'obscures raisons de coproduction, avec une distribution hétéroclite, conduite par John Boles, dont ce devait être le dernier film.

The Prince who was a Thief (Le Voleur de Tanger) de Rudolph Maté — 1951 — en technicolor comme ceux qui vont suivre, illustre une nouvelle de Theodore Dreiser qui a dû pour l'écrire s'inspirer des contes célèbres. Tony Curtis y incarne un prince élevé parmi les voleurs après avoir seul survécu au massacre de sa famille par un cruel usurpateur. Il y a beaucoup d'action et d'exploits physiques, mais la féérie est absente et le ton plus grave que dans la majorité des produits similaires.

The Adventures of Hadji-Baba (Les Aventures d'Hadji) de Don Weis — 1952 — mettent en scène de curieuses femmes-soldats et des châtiments corporels raffinés, la belle Elaine Stewart en étant le principal élément décoratif.

The Veils of Bagdad (Le Prince de Bagdad) de George Sherman — 1953 — relate une banale histoire de révolte montagnarde contre un Grand Vizir trop ambitieux, Victor Mature devenant pour la circonstance le vengeur des opprimés de l'Empire Ottoman.

Accordons plus d'intérêt à **The Golden Blade (La Légende de l'épée magique)** consciencieusement fignolée par Nathan Juran en 1953. C'est encore une histoire de fils vengeant son père assassiné, mais cette fois avec l'aide d'une lame aux extraordinaires propriétés, puisqu'elle ne remplit pleinement son office qu'en des mains justes et loyales, telle la fameuse Excalibur des Contes de la Table Ronde. Les péripéties endiablées baignent dans une atmosphère de rêve et de légende ; on y trouve le fourbe usurpateur, un médaillon révélateur et naturellement une ravissante princesse jouée par Piper Laurie, exquise créature bien connue aujourd'hui des amateurs de Fantastique (**Carrie, Ruby**...), Rock Hudson étant le valeureux héros de ce western de cape, d'épée et de féérie.

Stari Khottabych de George Kazansky — 1956 — est une production soviétique où l'on rencontre le classique tapis volant et le non moins habituel génie des contes, lequel vole (au sens propre du mot) au secours des victimes d'un méchant vizir.

The Adventures of Omar Khayyan (Les Amours d'Omar Khayyan) de William Dieterle — 1956 — n'a aucune prétention biographique. Le célèbre astronome et poète persan, qui vécut de 1040 à 1126 est ici incarné par le viril Cornel Wilde dans un script banal ayant pour thème celui du félon démasqué (Michael Rennie), qui périt au cours de la bataille finale toujours spectaculairement orchestrée selon les normes hollywoodiennes.

Sabu and the Magic Ring de George Blair — 1957 — ramène la vedette du **Voleur de Bagdad** version 1940 à ses premières amours, dans une intrigue où il sauve une belle princesse victime de voleurs de bijoux, un autre personnage, le génie-géant, s'y trouvant également, incarné ici par le vigoureux acteur noir William Marshall.

The Wizard of Bagdad (Le Sorcier de Bagdad) de George Sherman — 1960 — met en scène un génie alcoolique (Dick Shawn) aux prises avec des ennuis conjugaux, ce qui se veut humoristique si le spectateur y consent, le producteur de cette incongruité, Sam Katzman, ayant déjà œuvré dans le genre avec **Siren of Bagdad** de Richard Quine — 1953 — où un magicien (Paul Henreid) essayait de libérer de belles esclaves promises à la prison dorée de quelque nabab peu sympathique.

Il nous faut à présent mentionner ici un réalisateur italien qui, précédant son illustre compatriote Pasolini, œuvra — à plusieurs reprises —



dans le monde des Mille et Une Nuits : il s'agit d'Antonio Margheriti (qui, pour des raisons commerciales, signa certains de ses films sous le patronyme anglo-saxon d'Anthony M. Dawson).



Rock Hudson et Piper Laurie dans La Légende de l'épée magique.

Dès 1962, dans **La Freccia d'oro**, il mettait en scène un sultan possédant un arc et une flèche magiques, cette dernière ayant le pouvoir de retourner à son propriétaire comme un boomerang après avoir immanquablement atteint sa cible. Le sultan est assassiné, mais nul autre que son fils ne peut manier l'arc magique (on trouve cette péripétie dans la légende d'Ulysse). Enlevé, le fils du sultan grandit parmi les voleurs. Devenu adulte, il réapparaît devant l'usurpateur Baktiar et tend l'arc de son père pour prouver son identité mais Baktiar le traite d'imposteur et le jeune Hassan doit fuir et se cacher. Des génies viennent à son aide et malgré les embûches dressées sur sa route par une reine cruelle et un vieux magicien, il récupèrera la flèche d'or avec laquelle il transpercera le tyrannique Baktiar. Naturellement, une belle princesse est également l'enjeu du conflit, incarnée par la douce Rossana Podesta, Hassan ayant les traits de l'acteur américain Tab Hunter.

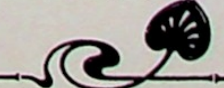
En 1964, dans **Hanthar l'invincibile** (inédit en France comme le précédent), Margheriti-Dawson se replonge dans un décor de Mille et Une Nuits, mais pour illustrer un script plus banal de trahison et de princesse vendue comme esclave, où dominent les combats à coups de cimeterre, les visions paradisiaques de harems somptueux et les séquences de cruautés, physiques et morales, infligées aux malheureux vendus comme du bétail. Notre compatriote Michèle Girardon y connaît mille et un tourments avant de tomber dans les bras musclés de Kirk Morris, ex-Hercule-Maciste reconverti en chevalier sans peur et sans reproche. Mais l'élément fantastique est totalement absent.

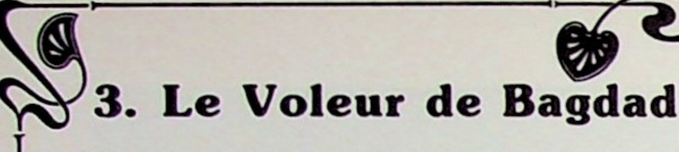
L'érotisme étant à la mode, Margheriti-Dawson y sacrifie alors franchement en 1971 en nous donnant : **Filnalmente, le mille et una notte**, projeté en France sous le titre banal des **Mille et Une Nuits érotiques**. Les trois sketches qui composent cette production indigne du réalisateur de plusieurs excellents films fantastiques (notamment avec Barbara Steele) ne s'embarrassent pas de subtilités, prenant prétexte de l'impuissance d'un sultan à qui l'on conte trois histoires émoustillantes pour ranimer sa virilité défaillante... La première est celle d'un homme qui, dans l'obscurité totale, se vante de reconnaître toutes les femmes à qui il accorde ses faveurs ; la deuxième mobilise Aladin et son tapis magique sur lequel il sera opposé à un mari jaloux qui prend la place de sa femme et qu'Aladin devra satisfaire en guise de punition ; la troisième relate le cas d'une belle princesse qui ne veut épouser que celui qui pourra lui faire l'amour treize fois au cours de la même nuit. Partant de ce script qui vole beaucoup moins haut que le tapis d'Aladin, Margheriti multiplie les séquences où la parodie s'enlise dans une vulgarité, dialogues y compris, entrecoupée de rares gags dignes de ce nom.

Le cinéma britannique, qui avait déserté depuis longtemps les Mille et Une Nuits, y revint en 1979 avec **Arabian Adventure** de Kevin Connor, où l'on retrouve, parmi une importante distribution, le tandem n° 1 du film d'épouvante londonien : Christopher Lee-Peter Cushing. Lee incarne ici un calife aux maléfiques pouvoirs, essayant d'entrer en possession d'une rose magique, cachée sur une île enchantée, mais que seul un homme bon et honnête pourra cueillir. Au cours d'un extraordinaire déploiement de péripéties merveilleuses, comprenant aussi bien une bataille en plein ciel sur les tapis volants que l'affrontement de monstres crachant le feu, mécaniques gigantesques animées par un étrange vieillard campé par Mickey Rooney, le jeune Hassan réussira à vaincre tous les maléfices du redoutable calife et à épouser la princesse de ses rêves que le dit calife séquestrait après avoir empoisonné son père pour lui ravir le pouvoir. Véritable feu d'artifice d'Effets Spéciaux très soignés encadrés de somptueux décors dignes du sujet féérique ici développé, dû à l'équipe qui adapta plusieurs romans d'Edgar Rice Burroughs, ce



film redore le blason, un peu terni, du genre que nous étudions ici, et qui, dans la décade 70, ne survécut que grâce à une série de « voyages de Sinbad » dont il sera question dans un prochain chapitre.



3. Le Voleur de Bagdad

Nous l'avons déjà compris grâce au chapitre précédent, nous allons le voir plus nettement encore dans celui-ci et dans ceux qui vont suivre : l'élément fantastique primordial du Conte des Mille et Une Nuits est la MAGIE. Tout est magique dans le monde fabuleux où nous plongent ces histoires merveilleuses : objets, humains, animaux sont dispensateurs ou victimes ou instruments de la magie, celle-ci pouvant être à l'origine de la matérialisation des désirs les plus fous, si elle est utilisée à de nobles intentions, ou de terribles malédictions ou envoûtements lorsqu'elle sert d'arme absolue aux personnages habités par les plus noirs desseins.

Quoi qu'il en soit, les tapis volent comme les chevaux, les génies bienfaisants ou malfaisants sortent des lampes ou des bouteilles, les pauvres s'enrichissent, les malades guérissent, les vieillards rajeunissent, bref l'impossible n'a pas droit de cité, tout peut arriver et tout arrive vraiment.

C'est évidemment un contexte où la réflexion elle-même n'est plus possible, contrairement aux sujets graves que nous proposent la Science-Fiction ou l'Épouvante ; la liberté d'imagination y est illimitée sans que l'on coure le risque d'être taxé d'exagération ou d'illogisme. Ce qui n'empêche pas la plupart de ces contes d'être empreints d'une sagesse et d'une morale incontestables, d'une beauté et d'une poésie incomparables.

C'est en 1924 que naquit le titre le plus célèbre de tous les films qui devaient être consacrés aux Mille et Une Nuits : **Le Voleur de Bagdad**, que l'écran devait reprendre par la suite à intervalles réguliers. En ce temps-là, le héros numéro 1 du cinéma mondial était Douglas Fairbanks. Ne venait-il pas, en effet, en moins de trois années, d'incarner Zorro, d'Artagnan et Robin des Bois ? Qui pourrait rivaliser avec une pareille galerie de justiciers ferrailleurs ? Qui, mieux que le bondissant Doug pouvait alors personnifier plus noblement tous les chevaliers sans peur et sans reproche de la littérature d'aventures ? Son unique successeur, Errol Flynn lui-même, n'inscrira pas autant de personnages immortels à son palmarès pourtant éloquent !

Car Fairbanks, après les trois héros précités, allait ensuite incarner un personnage auquel son nom demeurerait lié, en dépit des acteurs qui devaient plus tard l'interpréter également : le Voleur de Bagdad, qu'il devait non seulement personnifier, mais surtout créer en s'inspirant des Contes des Mille et Une Nuits. En effet, le scénario de cette première version est signé Elton Thomas, pseudonyme sous lequel le grand Doug participait à l'écriture des sujets qu'il se taillait sur mesure. En fut-il le seul père ? Ou le personnage fut-il façonné par l'un de ses co-scénaristes ? Point d'histoire sur lequel il est hasardeux de discuter, mais il semble bien que l'acteur soit le principal créateur du **Voleur**, dont il faut aussi le producteur et dont il choisit tous les techniciens indispensables pour mener à bien l'entreprise colossale de sa mise en images.

Réalisation aussi fabuleuse que le récit qu'elle raconte, cette ambitieuse production naquit de la conjonction de multiples talents : Raoul Walsh, d'abord, qui inaugura ainsi une longue carrière presque entièrement consacrée à l'Aventure ; Arthur Edeson, chef-opérateur valeureux (qui devait plus tard photographier le **Frankenstein** de James Whale) ; William-Cameron Menzies, futur réalisateur de films de Science-Fiction, dont les décors gigantesques sont l'un des atouts-maîtres du **Voleur**... ; Mitchell Leisen, autre futur réalisateur, qui se contentait alors de dessiner les costumes ; Robert Fairbanks et Hampton Del Ruth, responsables des Effets Spéciaux extraordinaires sans lesquels une telle œuvre ne pourrait exister.

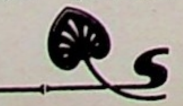
C'est bien une aventure fabuleuse que nous conte ce film, seul chef-d'œuvre du genre du cinéma muet : pour prouver sa passion à la fille du Calife dont il est tombé amoureux en se faisant passer pour un prince, Ahmed le voleur accomplira le plus périlleux des voyages afin de découvrir la cassette magique qui doit lui procurer le bonheur auprès de sa bien-aimée. Dans la vallée des monstres, il combat un dragon ; dans le Royaume de Cristal, il triomphe de l'araignée géante ; au sommet de l'escalier aux mille marches, malgré les flammes de la caverne de feu, il capture le cheval ailé ; au fond de l'Océan, il est attiré par de dangereuses sirènes à la redoutable beauté. De retour à Bagdad, il y trouve le calife et sa fille aux mains d'Asiatiques félons qui pillent et détruisent tout ; alors, grâce à sa cassette magique, Ahmed fait surgir du néant une armée de cent mille hommes qui anéantissent les Mongols, et il partira sur son tapis volant, emportant enfin sa bien-aimée vers un bonheur bien mérité !

Certaines séquences exigèrent plusieurs milliers de figurants, ce qui n'empêcha nullement Fairbanks d'imposer sa présence, dominant l'interprétation par sa prestation athlétique et bondissante, symbolisant un Art silencieux où le geste primait tout. Nous savons qu'il s'occupa plus ou moins de tous les compartiments de la réalisation, en tant que producteur-scénariste, d'où l'on peut en déduire que ce film est surtout un film DE Douglas Fairbanks avant tout.

Plus qu'un acteur, Doug fut un personnage de rêve comme il n'en existe plus sur les écrans : avec lui, le spectateur savait que rien n'était impossible, que les exploits les plus périlleux seraient accomplis sans tricherie ; il fut le preux chevalier d'un cinéma d'action purement américain, et dans la peau d'Ahmed le voleur, affrontant dragons et Mongols, oiseaux et araignées gigantesques, il fut un être authentiquement fantastique que l'on n'a pas oublié quand on a eu la chance de le rencontrer.

Le premier remake du **Voleur de Bagdad** fut la célèbre production Korda de 1940 avec Sabu et Conrad Veidt. Nous ne parlerons pas ici de cette œuvre en tous points remarquable car elle fera prochainement l'objet d'un dossier détaillé. Signalons toutefois que nous la jugeons digne de la version muette, quoiqu'assez dissemblable, ses principaux atouts consistant en un chatoyant technicolor et de fort convaincants truquages. Elle constitue l'exemple-type du remake qui ne se contente pas de copier platement l'œuvre originale, mais innove tout en restant fidèle à l'esprit du modèle.

Par contre, la version 1960, co-production franco-italienne réalisée par Bruno Vailati et Arthur Lubin, reprit, à quelques variantes près, le canevas de l'œuvre Walsh-Fairbanks, et mettait en vedette l'athlétique Steve Reeves, qui venait d'acquérir la célébrité en tant qu'Hercule dans deux films de Pietro Francisci, s'avérant d'emblée le meilleur interprète du personnage mythologique. Cette fois, le voleur doit retrouver une rose bleue, seule capable de guérir celle qu'il aime, la belle Amina, fille du sultan. Le valeureux Karim traversera une forêt infestée de reptiles, combattra un colosse sur une frêle passerelle au-dessus d'un précipice, échappera aux sortilèges de la magicienne Kadidja grâce au cheval ailé, trouvera le palais de cristal renfermant la rose bleue, et de retour à Bagdad qu'il découvrira assiégée par les Barbares, fera surgir du néant, à l'aide d'une amu-





lette magique, une armée dont chaque soldat aura son propre visage.
Supérieur à la plupart des productions transalpines du même genre, nanti d'Effets Spéciaux suffisamment convaincants, ce **Voleur de Bagdad** made in Cinecitta ne dépare pas le catalogue du Merveilleux. Steve Reeves n'est certes pas Fairbanks, mais il donne à son héroïque personnage un panache non négligeable et confirme que ses muscles ne sont pas les seuls éléments de sa réussite à l'écran. Le cinémascope et l'Eastmancolor s'allient avec profit, permettant de belles images notamment dans les séquences du voyage au pays magique. Vers 1963, l'Inde, fabrique inépuisable de contes des Mille et Une Nuits essentiellement musicaux, produisit un **Voleur de Bagdad** écrit et réalisé par Shree Ram où il était question d'un cruel tyran, Jabir, contre lequel se dressait un homme du peuple, Mahmood. Bien entendu, tous deux étaient amoureux de la princesse Rukhsana. Jabir étant l'allié d'une sorcière, Mahmood de son côté sollicite l'aide d'une belle magicienne, mais cette dernière tombera amoureuse de lui et sa jalousie envers la princesse envenimera une situation déjà suffisamment embrouillée.
Il ne semble pas, à la lecture de ce scénario succinct, y avoir quelque rapport étroit avec les **Voleur de Bagdad** du cinéma anglo-américain, bien que les ingrédients les plus usuels (magie, tapis volant...) s'y retrouvent, mais nous n'en savons pas davantage à son sujet. Plus tard, en 1977, un nouveau **Voleur de Bagdad** hindou a vu le jour, dont nous ne savons hélas ! rien, sinon que, parmi ses interprètes, figure un certain Kabir Bedi, révélé chez nous par un feuilleton télévisé **Sandokan**, et qui allait peu après se lancer à la conquête du cinéma occidental en étant notamment l'un des principaux protagonistes d'une autre version du **Voleur de Bagdad** réalisée en Grande-Bretagne, en 1978, par Clive Donner.
Curieusement, cette dernière version en date ne peut s'analyser que par référence à celle de Korda, dont elle n'est finalement qu'une pâle copie. Comme en 1940 en effet, on y rencontre deux personnages principaux, le voleur et le prince déchu, mais avec une modification des valeurs imputable essentiellement à l'interprétation. Chez Korda, prépondérance était accordée au voleur, puisque Sabu, grande vedette-maison, l'incarnait, face au débutant John Justin qui ne parvenait pas à donner du relief au prince qu'il personnifiait. Aujourd'hui par contre, le voleur prend les traits un peu fatigués de Roddy Mac Dowall, lequel, malgré sa fantaisie, ne semble guère à son aise, tandis qu'au contraire le prince bénéficie de l'interprétation de l'acteur hindou Kabir Bedi, au visage aussi noble et beau que viril, et qui semble, depuis sa prestation dans **Ashanti**, s'imposer fermement dans le cinéma occidental, comme jadis son compatriote Sabu.
Autres bonnes performances que celles de Peter Ustinov, savoureusement truculent en calife tout-puissant qui ne parvient pas à dominer sa propre fille (que joue sa réelle et charmante fille Pavla), et de Marina Vlady, dont le charme slave défie les attaques du temps. Par contre, Terence Stamp n'est qu'un vilain sans grand relief, comparé à son glorieux prédécesseur Conrad Veidt. L'idée de son invincibilité (son « âme » ne se trouvant pas dans son corps) est empruntée à une aventure de Sinbad dont nous parlerons plus loin. Le film lui-même n'est pas inintéressant, mais sa faiblesse réside justement dans ce qui devrait faire sa force : les Effets Spéciaux, pas très élaborés, notamment au cours du combat « aérien » entre les cavaliers volants et les deux héros juchés sur le tapis magique. Une bonne séquence, cependant, est celle du génie sortant de la bouteille (et libéré par le prince, contrairement à la version 1940 où c'était le voleur qui se trouvait soudain aux prises avec ce géant). Le dit génie a ici le visage cadavérique et horriblement réel de Daniel Emilkford (le seul acteur français qui pourrait jouer Nosferatu sans maquillage), lequel donne un relief insolite à son personnage magique. Malheureusement, nous sommes privés des magnifiques séquences du vol du génie au-dessus des montagnes, qui demeurent parmi les plus belles visions du film de Korda. Notons enfin que le décor du « Temple de la Vérité », avec les corps pétrifiés de tous ceux qui se sont « écartés du droit chemin », est par trop théâtral et n'atteint nullement au charme vénéneux et funèbre qu'il prétend dégager. Il s'agit donc d'une version qui ne s'imposait nullement, puisqu'elle est loin d'atteindre au potentiel magique caractérisant les précédentes, et surtout celle qu'Alexandre Korda, en producteur avisé, avait construite en renouvelant totalement l'idée originale de Douglas Fairbanks.
Gageons que nous reverrons encore, dans quelques années, ce personnage légendaire du Voleur de Bagdad qui, sans appartenir nommément à l'un des célèbres contes, synthétise cependant tout un univers magique qui jalonne régulièrement l'Histoire du Film des Mille et Une Nuits, dont il est incontestablement le représentant le plus populaire.


le Voleur de Bagdad **(1940) donna à Conrad Veidt l'un de ses derniers grands rôles.**






LE VOLEUR DE BAGDAD A L'ECRAN

1924

1961

1978



1940

4. Les Trois Visages de la Légende

Venons-en à présent aux autres populaires héros des célèbres Contes des Mille et Une Nuits, ceux qui ont eu le plus souvent les honneurs de la matérialisation sur pellicule. Qui sont-ils ? Au Box-Office de la mise en images, trois noms s'imposent définitivement, ceux d'Aladin, d'Ali-Baba et de Sinbad (pour lesquels nous adopterons l'orthographe simplifiée). Ils furent occasionnellement utilisés dans certains des films cités précédemment, mais seulement à titre de comparses, laissant la vedette aux princes, princesses et autres méchants vizirs. Mais eux trois sont les principaux protagonistes d'aventures fabuleuses, de fables merveilleuses connues du monde entier : le cinéma ne s'y est pas trompé et les a maintes fois sollicités, entraînant avec eux les spectateurs ravis au Pays où l'Impossible n'existe pas...

Nº 1. – Aladin

C'est en 1899 (déjà !) que le cinéma vagissant s'intéressa pour la première fois à Aladin et à sa lampe merveilleuse d'où sort un génie grâce à qui le sympathique Aladin verra exaucés nombre de ses vœux les plus extravagants. Cette version « XIXe siècle » du conte charmant est britannique, signée George-Arthur Smith, et condense en quelques minutes tous les éléments du récit, un méchant magicien, la lampe et le génie.

Puis Aladin devint français dès 1900, chez Pathé qui récidiva en 1906 avec une version comportant des séquences coloriées à la main.

Ce n'est qu'en 1912 que l'Amérique entra en lice avec la mouture Edison, suivie par trois versions dans la même année 1917, dont l'une comportait, dans le rôle du génie, Elmo Lincoln, acteur herculéen qui devait devenir peu après le premier Tarzan de l'écran.

Ensuite, la Grande-Bretagne adopta à son tour l'homme à la lampe magique dans **Alf's Button** (1921) qui devait faire l'objet d'un remake parlant en 1938, et **Alf's Carpet** (1929), transpositions modernes de l'histoire d'Aladin.

Lorsque vint le cinéma parlant et chantant, l'Inde produisit en 1934 une première version locale qui devait être suivie de bien d'autres (pour lesquelles nous renvoyons le lecteur à notre filmographie).

Le cinéma d'animation adapta Aladin en 1936, année où George Pal réalisa sa version interprétée par des marionnettes, forme de spectacle dont il était alors le spécialiste ; peu après, c'est un dessin animé de Max Fleischer qui donna à Aladin les traits virils et la force de frappe de Mathurin Popeye, lequel frottait la lampe magique pour que surgisse la boîte d'épinards salvatrice.

En 1953, Lotte Reininger, en dix minutes, nous racontera à son tour l'histoire d'Aladin à l'aide d'ombres chinoises dont depuis longtemps elle était pratiquante. Elle avait, dès 1926, adapté un conte oriental : **Les Aventures du Prince Ahmed**, comportant déjà, travail considérable, 325 000 images. Avec son collaborateur et mari Carl Koch, elle fabriquait de petites silhouettes en carton dont elle photographiait les ombres sur une surface éclairée, procédant, comme un Ray Harryhausen, à la modification des personnages pour chaque image, afin de donner à la projection l'illusion du mouvement. Ce **Prince Ahmed** avait été sous-titré en français par le spécialiste et traducteur des *Contes des Mille et Une Nuits* : J.-C. Mardrus. Mais revenons à Aladin !

Par le truchement du burlesque, Aladin commença à connaître des aventures très éloignées de celles du conte original. Déjà, en 1932, une transposition dans le monde loufoque de la troupe enfantine « Our Gang » en avait été imaginée ; beaucoup plus tard, en 1955, un autre groupe de juvéniles farfelus, les Bowery Boys, utilisèrent dans **Bowery to Bagdad**, d'Edward Bernds, un génie ahuri joué par Eric Blore, l'ex-butler à la diction crachottante des comédies musicales du couple Astaire-Rogers.

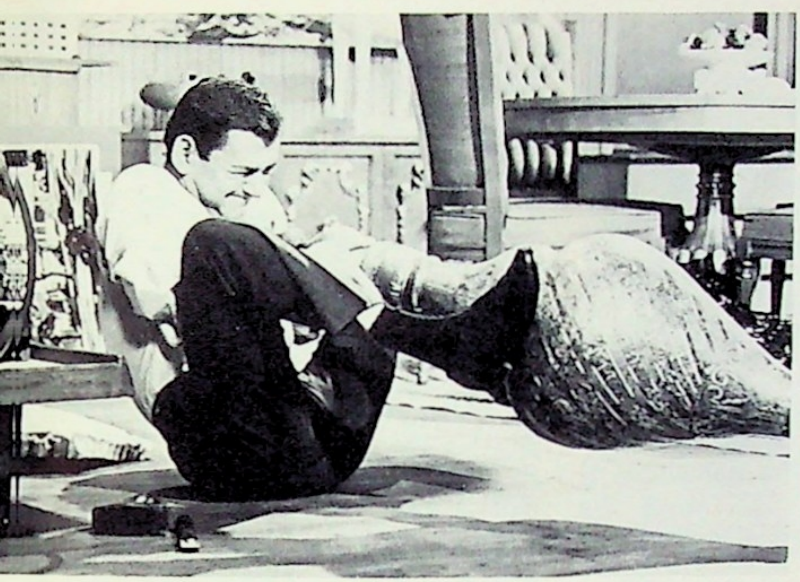
Mais on retiendra surtout l'excellent production réalisée en 1945 par Alfred Green : **A Thousand and One Nights (Aladin et la lampe merveilleuse)**. Plein d'humour, parsemé de séquences où la féérie orientale reprend ses droits, cet agréable divertissement nous présente le pauvre Aladin rêvant sans espoir à la belle princesse Armina. Partant à la recherche de la lampe merveilleuse, dans les montagnes, il doit affronter le redoutable géant qui la garde. Triomphant de celui-ci par ruse, il frotte la lampe, provoquant l'apparition du génie qui se présente... sous les traits d'une ravissante jeune fille ! Et ce génie imprévu, tombant amoureux du bel Aladin, fera tout pour l'empêcher d'épouser Armina ; par exemple, en s'escamotant en pleine réception, il rompra le charme grâce auquel Aladin, tel Cendrillon, était revêtu de somptueux atours : soudain en haillons, Aladin, traité d'imposteur, est jeté en prison. Mais tout est mal qui finira bien, le génie trop sentimental se consolant avec un jumeau d'Aladin conçu exprès pour elle par le grand sorcier. Cornel Wilde, séduisant Aladin, est tiraillé entre les belles Evelyn Keyes, spirituel génie, et Adèle Jergens, sculpturale princesse. Le grand acteur noir Rex Ingram reprend son personnage de géant aux oreilles pointues et aux sourcils broussailleux en forme de V qu'il tint déjà dans la version 1940 du **Voleur de Bagdad**. Il tient ici Cornel Wilde dans le creux de sa main comme il tenait Sabu dans le film de Korda. L'amusant Phil Silvers et Shelley Winters, alors débutante, évoluent avec eux dans des palais somptueux, des cavernes mystérieuses ou des jardins édéniques, principaux décors de ce produit aux incontestables vertus rafraîchissantes.

En 1951, **Aladin and his Lamp** est une version trop sérieuse et sans envergure, signée Lew Landers, dont l'intérêt majeur réside dans la beauté de la brune Patricia Medina, le génie ayant ici la propriété de changer d'apparence à chaque nouvelle sortie de sa lampe. En 1954, c'est en Argentine que naît un nouvel Aladin, suivi en 1955 d'un film de marionnettes made in Hongrie, tous deux inconnus chez nous, hélas !

En 1959, Aladin revint sous la forme d'un cartoon de long métrage de l'équipe indépendante U.P.A. supervisée par Stephen Bosustow : **The Thousands and One Arabian Nights (Les Aventures d'Aladin)**, dirigé par Jack Kinney. Dans le style cher à Walt Disney, et même en plagiant effrontément plusieurs séquences de **Blanche-Neige**..., ce dessin animé met en vedette, en qualité d'oncle du bel Aladin, Mister Magoo, cet incorrigible gaffeur myope qui accumule les catastrophes sur son passage sans s'en apercevoir, et dont la trogne évoque irrésistiblement W.-C. Fields. Tapis volant, breuvage magique, Magoo les utilise sans s'en rendre compte, de même qu'il jettera le méchant vizir dans la gueule des requins bien involontairement, les caractéristiques du personnage étant ici poussées à leur extrême limite. C'est du sous-Disney peut-être, mais on y trouve sa ration de gaieté, de chansons et de poésie, ainsi qu'un génie volumineux mais très soigné de sa personne, puisqu'il prend son bain avant de surgir de la fameuse lampe.

Vint ensuite, chronologiquement, la co-production signée Arthur Lubin et Mario Bava : **Le Meraviglie di Aladino (Les Mille et Une**





Tony Randall dans Le retour d'Aladin.

Nuits) — 1961 — produit hybride à la distribution hétéroclite conduite par le fantaisiste Donald O'Connor (Aladin) et le solennel Vittorio de Sica (le génie), entourés des belles Michèle Mercier et Noelle Adam, cette dernière promue Sheherazade. Si on y ajoute un magicien incarné par Raymond Bussières, un prince par Mario Girotti (aujourd'hui Terence Hill) et un vizir joué par Fausto Tozzi, on conviendra que la distribution en est des plus étranges. Cela ne serait pas répréhensible si l'œuvre n'était pas d'une affligeante médiocrité, malgré d'authentiques extérieurs tunisiens et la bonne humeur communicative de Donald O'Connor. L'action se traîne péniblement, gâchée par de lamentables Effets Spéciaux et des gags d'une rare platitude.

The Brass Bottle (Le Retour d'Aladin) de Harry Keller — 1964 — qui joue aussi la carte humoristique, ne s'élève guère au-dessus d'une faible moyenne, Tony Randall, autre bon fantaisiste bien utilisé jadis par Frank Tashlin, paraissant ici totalement déphasé ; par contre, Barbara Eden est digne de son patronyme, sa seule apparition évoquant les plus paradisiaques visions ; quant au génie, sorti cette fois d'une bouteille, il prend le gros visage malicieux de l'excellent Burl Ives. Notons que cette transposition du conte rappelle également la nouvelle de R.L. Stevenson : *La Bouteille enchantée*.

On trouve en 1966, dans **Per amore... per magica** de Duccio Tessari, l'histoire d'Aladin et de sa lampe, ainsi qu'un méchant magicien et l'inévitable génie incarné ici par Harold Bardley, après quoi c'est un **Aladin** soviétique qui apparaît, réalisé en 1967 par Boris Rytsarev, joué par Boris Bystrov, version d'une incomparable nullité, tant par le jeu des acteurs que par l'affligeante médiocrité des truquages, les couleurs étant de surcroît d'une fatigante agressivité. Continuant son tour du monde, Aladin réapparaît dans les studios mexicains en 1969 avec : **Pepito y la lampa maravillosa** d'Alejandro Calindo.

Génie malfaisant et créature monstrueuse affrontent Aladin et sa lampe merveilleuse **(Inde).**









Une réussite de la comédie musicale et du film d'aventure fantastique hindou : Saki et la lampe d'Aladin.



Tony Curtis : Le fils de Sinbad.

Le dessin animé, qui s'intéressa souvent à Aladin, dans les courts métrages (Popeye, Mighty Mouse...) comme dans les longs (Magoo), y revint avec la version 1970 signée Jean Image qui, en 70 minutes, s'efforce de restituer fidèlement le conte original, agrémenté de quelques variantes (le magicien et son hibou enfermés dans une boule transparente), mais hélas ! malgré tout le bien que l'on voudrait dire d'une pareille entreprise (si rare chez nous), force nous est de reconnaître que cela manque de saveur, de gags, d'efficacité. Une bonne musique (signée Fred Freed), de jolis décors, des génies en forme de spirales de fumée, ne suffisent pas pour sortir de la banalité un contexte dénué d'originalité, presque monotone, que l'on subit, en espérant, toujours en vain, qu'à la séquence suivante se déclenchera l'intérêt que l'on aurait souhaité.

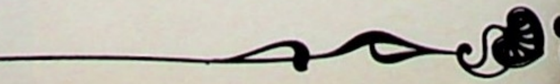
Dans les années 60, on vit une version hindoue réalisée en 1952 mêlant curieusement **Le Voleur de Bagdad** et **Aladin**. Intitulée **Saki et la lampe d'Aladin**, elle amalgame en effet les éléments de scénarios des deux personnages, celui qu'inventa Douglas Fairbanks et celui du conte classique. Le héros ainsi imaginé affronte des serpents et autres dragons pour trouver la lampe magique, sur les indications d'un magicien jailli d'un nuage de feu. Transformé en Prince Charmant par le génie de la lampe, Saki pourra enfin épouser la princesse de ses rêves, après moult péripéties où figurent le tapis volant, les grottes enchantées, les génies malfaisants, etc... Le vilain vizir démoniaque aura les yeux crevés en punition de ses perfidies, tout finissant en musique comme dans la plupart des productions issues des studios de Delhi ou de Calcutta.

N° 2. – Ali-Baba

Histoire féérique s'il en est que celle de l'humble savetier découvrant un trésor au cœur de la montagne qui livre son secret au seul commandement de l'ordre magique : « Sesame, ouvre-toi ! ». Tous les enfants de la Terre ont, comme Ali-Baba, été éblouis par l'amoncellement des richesses constituant le butin des quarante voleurs, dans les profondeurs de la caverne mystérieuse illuminée par l'éclat des joyaux. La découverte d'un trésor constitue l'un des thèmes les plus usés du roman d'aventures ; Stevenson, Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe, Mark Twain et tant d'autres l'ont brillamment prouvé : tous ont une dette envers le conteur inconnu dont le récit, à travers les siècles, n'a rien perdu de sa fraîcheur. Dès 1902, Ali-Baba devient une vedette de l'écran, Ferdinand Zecca en réalisant une première version que suivit en 1905 celle d'Albert Cappelani, toutes deux sagement filmées en studio, l'heure n'étant pas encore aux extérieurs dits authentiques. Même remarque pour la version italienne de 1911 et la première version made in U.S.A. en 1918, après quoi en 1926 l'Inde produisit sa première mouture qui ne devait pas être la dernière, mais il fallut attendre le parlant pour trouver des œuvres plus consistantes consacrées à ce personnage. Constatons que, comme pour Aladin, Ali-Baba allait engendrer des productions où la gaieté et la fantaisie prendront l'avantage sur les situations dramatiques.

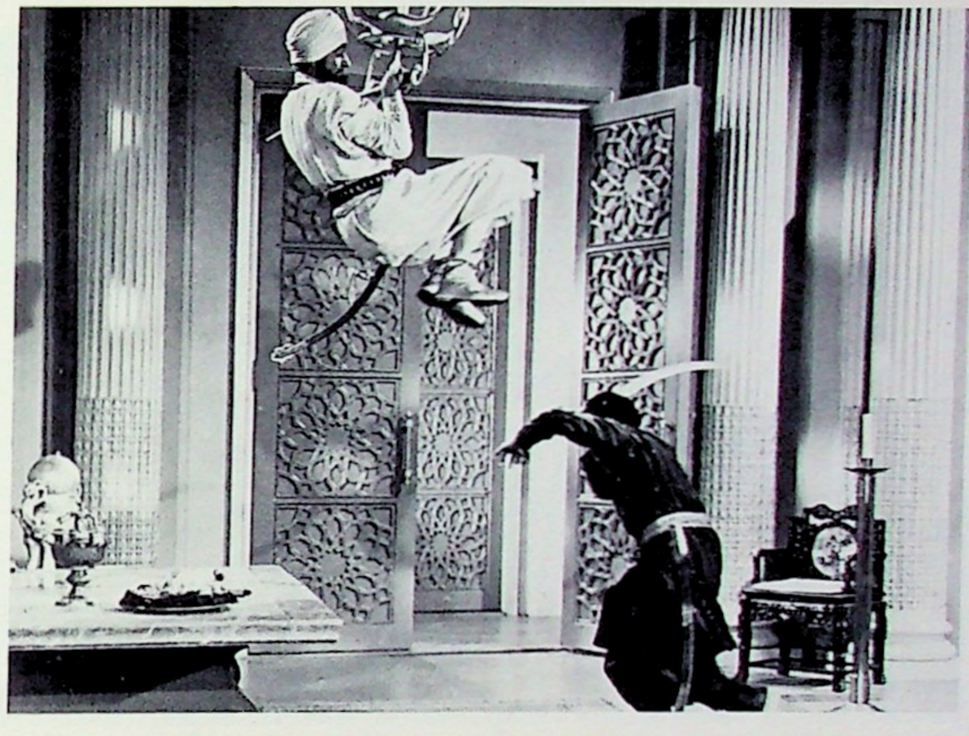
Mais, dans ce domaine comme en bien d'autres, réussir une parodie n'est pas aussi facile que pourrait le croire le spectateur. C'est en 1937 que parut pourtant (déjà) ce que l'on peut considérer comme l'un des rares chefs-d'œuvres du genre : **Ali-Baba Goes to Town (Nuits d'Arabie)** de Walter Lang, dont la vedette est Eddie Cantor, comique trop méconnu dont le visage lunaire n'est pas sans évoquer Harry Langdon.

Figurant de cinéma pour le tournage du célèbre conte : *Ali-Baba et les quarante voleurs*, Eddie incarne l'un des voleurs cachés dans les jarres. Son rôle exige qu'il surgisse de la sienne pour poignarder le prince... mais il s'endort, et le voilà transporté en rêve au temps d'Ali-Baba, tout comme Fernandel chez **François Ier** ou le Yankee de Mark Twain à la Cour du Roy Arthur. Sous le nom d'Ali-Babson, il deviendra Président de la République de Bagdad et châtiera le fourbe Prince Musah au cours d'hilarantes péripéties, dont la moins amusante n'est pas celle du tapis magique qui









Les exploits d'Ali Baba.

s'envole au mot : « inflation » et redescend au sol si on prononce le mot : « déflation ». Eddie Cantor, joyeux hurluberlu, est entouré de June Lang, délicieuse Princesse, Roland Young, sultan bafouilleur, Douglas Dumbrille, traître classique, Tony Martin, ténor sirupeux, et de nombreuses beautés décoratives savamment voilées.
En 1938, Max Fleisher consacra un cartoon en couleurs de 20 minutes à notre personnage réputé, le rôle d'Ali-Baba étant naturellement dévolu à la superstar du studio, Popeye the Sailor, qui, flanqué de la filiforme Olive Oil et du nonchalant Gontran toujours affamé, boxait les quarante voleurs du chef Abul-Hassan (joué par Bluto, le géant barbu toujours opposé à Popeye) après avoir ingurgité sa rituelle ration d'épinards en boîte. Notons la qualité mélodique du chant guerrier entonné par Abul-Hassan et ses sbires, avant que l'invincible matelot, métamorphosant ses bras d'acier en tanks de combat, ne les mette k.o. à la chaîne.
La version égyptienne de Togo Mizrahi (1941) nous demeure aussi inconnue que toutes celles enfantées par les studios de Delhi depuis l'avènement du parlant, les moutures hindoues étant essentiellement prétextes à chants et à danses.
En 1944, Arthur Lubin réalisa : **Ali-Baba and the Forty Thieves (Ali-Baba et les 40 Voleurs)** film d'aventures orientales comme l'Universal en produisait beaucoup alors, avec poursuites à cheval dignes des plus fougueux westerns, duels au sabre et acrobaties du héros comme dans les meilleurs « cape et épée ». Rien de merveilleusement légendaire dans tout cela, à l'exception bien entendu de la séquence classique consacrée au « Sesame, ouvre-toi ! ». Le tout se voulait sérieux et l'on ne lésinait pas sur les dégâts dans les scènes d'action où les cascadeurs s'en donnaient à cœur-joie. John Hall se dépensait généreusement, mais Maria Montez, somptueusement parée, adroitement dévêtue, incarnait une Princesse de rêve dont chacun secrètement désirerait bien découvrir les trésors. Les meilleures séquences de cette version seront incorporées en 1965 dans : **The Sword of Ali-Baba (Les Exploits d'Ali-Baba)** de Virgil Vogel, entreprise économique sans aucun intérêt.
En 1952 naquit **Son of Ali-Baba (Le Fils d'Ali-baba)** de Kurt Neumann, qui narre à peu près la même histoire, toujours en technicolor : le fils (Tony Curtis) du vieil Ali-Baba (Morris Akrum) vengeant son père victime du méchant calife (Victor Jory). Les scènes d'action sont rondement menées et les autres empreintes d'un humour bon enfant bien dans le ton de ce conte imagé ; les acteurs sont pleins d'entrain (côté héros), cauteleux et machiavéliques (côté traîtres), ravissants (élément féminin, bien sûr, dont la séduisante Piper Laurie répondant ici au doux nom de Kiki), la mise en scène fastueuse comportant un incendie de palais et une bataille finale pleine de panache.
C'est par contre un cadeau empoisonné qui nous fut offert sous le titre de **Thief of Damascus (La Revanche d'Ali-Baba)** de Will Jason — 1952 — sans doute le plus insipide produit du genre. On s'y ennuie ferme bien que la recette, en d'autres exemples, ait fait ses preuves, à savoir : révolte contre un calife tyrannique, fastes(?) orientaux, duels au sabre, danseuses agréablement (dé)voilées, ras-

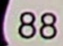


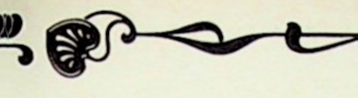


Aik tha Ali-Baba **(Inde).**







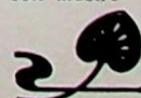


semblement de gloires légendaires (Aladin et Sinbad sont de la fête), mais tout cela est morne et plat, les acteurs ne paraissant pas plus s'intéresser à l'histoire que les pauvres spectateurs.
Le cinéma français qui, depuis Méliès, n'a flirté avec la féérie que parcimonieusement, se risqua en 1954 à illustrer un conte des Mille et Une Nuits, et ce fut justement **Ali-Baba et les 40 Voleurs** réalisé par l'inattendu Jacques Becker, le script ayant été élaboré par Becker, Marc Maurette et Cesare Zavattini, André Tabet signant les dialogues. Jouant résolument la carte comique, le rôle titulaire fut confié à Fernandel qu'entouraient d'autres acteurs méridionaux mêlés à d'authentiques interprètes nord-africains. Les extérieurs, captés près de Taroudant (Maroc) et la figuration, recrutée sur place, assurèrent une certaine « couleur locale », mais on ne peut en dire autant de l'ambiance auditive qui évoquait davantage un film de Marcel Pagnol qu'une adaptation de conte arabe. Dans cet « Orient de Canebière » (François Truffaut dixit), Fernandel tire son épingle du jeu avec sa coutumière aisance, ses mimiques ayant la même vis comica, quel que soit le personnage incarné.
L'action est plutôt lente et ne s'anime vraiment qu'en fin de parcours, la conclusion, où Ali-Baba distribue aux pauvres le butin repris aux quarante voleurs, étant des plus heureuses. Signalons la présence de la belle danseuse égyptienne Samia Gamal, digne des princesses de rêve, la création d'Henri Vilbert, délicieusement odieux et de l'acteur allemand Dieter Borsche, en chef des voleurs. Les décors de Georges Wakevitch — surtout la caverne des brigands — sont très fonctionnels et enjolivent ce qui devait être le seul film en couleurs de Jacques Becker.
Plus tard, en 1964, Ali-Baba, subissant le sort de tous les héros légendaires, mythologiques, littéraires et même historiques, fut annexé par Cinecitta où Emmimo Salvi se rendit responsable des **7 Fatichi d'Ali-Baba (Les Dernières Aventures d'Ali-Baba)**, qui est, pour notre personnage, ce qu'est un western-spaghetti par rapport à un film de John Ford !
Signalons aussi, parmi les multiples versions hindoues, **Aïk tha Ali-Baba** de Harbans, qui, en sus des chants et danses traditionnels, comporte aussi des monstres géants.
En 1971, c'est le cartoon qui prit le relai avec le long métrage nippon **Ali-Baba to yonjupikki no tozoku**, produit par la firme Toei, dont le graphisme s'efforçait de respecter les décors traditionnels enveloppant les célèbres contes.

Nº 3. – Sinbad

La troisième grande vedette de l'écran des Mille et Une Nuits est aussi celle qui donna l'occasion de plonger hardiment dans le Fantastique le plus débridé : Sinbad le marin, dont le seul nom fait rêver à de grands voyages vers des rivages inconnus, à la découverte de terres mystérieuses peuplées d'êtres étranges et d'animaux fabuleux. Sinbad ! Nom ô combien magique évoquant à la fois Jason et Marco Polo, Christophe Colomb et Magellan ; il aurait pu être l'enfant de Jonathan Swift ou de Jules Verne ; transposé en d'autres époques, il aurait pu s'appeler Stanley, Amundsen ou Alain Gerbaut. Sinbad, c'est le symbole de l'Homme à la recherche du Pays des Merveilles, c'est la porte ouverte sur le grand large, c'est le départ vers un monde mirifique, que seule la magie du cinéma pouvait nous restituer pleinement. Fort justement, des « Trois Grands » que nous évoquons ici, c'est lui qui fut le plus souvent sollicité par les scénaristes qui purent broder à loisir autour de ses incroyables aventures qui ont fait l'objet de toute une série de contes dont chacun racontait l'un de ses voyages extraordinaires.
Au temps du muet, le seul **Sinbad** que nous ayions relevé est la version réalisée en 1919 par Norman Dawn, mais il s'agissait du rêve d'un gosse, l'interprétation étant exclusivement composée d'enfants jouant à la grande Aventure.
Comme Ali-Baba et Aladin, Sinbad fut incarné(?) par cet autre célèbre marin nommé Popeye en 1938, dans un cartoon en technicolor de moyen métrage, où une fois encore les vertus de la boîte d'épinards étaient mises en évidence par les uppercuts que le puissant matelot distribuait généreusement.
Après un **Sinbad** soviétique qui aurait vu le jour en 1945 et qui n'a jamais navigué jusqu'aux écrans occidentaux, vint le **Sinbad the Sailor (Sinbad le marin)** de Richard Wallace — 1948 — joliment technicolorié par Nathalie Kalmus, qui nous emmène à la recherche d'un fabuleux trésor dans un voyage au cours duquel nous rencontrons une ravissante princesse, un émir ambitieux et même une leçon de sagesse orientale sur le thème : l'argent ne fait pas le bonheur. Mais tout cela est interminablement bavard et les décors effrontément théâtraux, l'ensemble manquant de grands espaces et de véritable féérie. Pourtant, ce film mineur bénéficiait d'un trio d'acteurs fort estimable : Douglas Fairbanks Junior rappelle ici irrésistiblement son illustre père, bondissant aussi acrobatiquement que lui, déjouant les poursuites de nombreux adversaires avec le même sourire, mais vraiment trop décontracté à notre gré ; Maureen O'Hara n'a jamais été aussi belle qu'en princesse orientale richement parée et Anthony Quinn aussi haïssable qu'en émir cruel et jaloux.
Bien entendu, Sinbad eut un fils cinématographique, l'inévitable **Son of Sinbad (Le Fils de Sinbad)**, né en 1954, tenu sur les fonts baptismaux par Ted Tetzlaff, opérateur devenu réalisateur, tout comme Karl Freund, Jack Cardiff, Mario Bava et quelques autres. Hélas ! il s'agit d'une production dénuée d'intérêt : un brin de magie, des miettes de bagarres, une ration famélique de danses « exotiques », et c'est tout. Égaré dans ce naufrage, le grand Vincent Price, promu Omar Kayyam pour la circonstance (Dieu sait pourquoi !) s'ennuie avec tact et distinction, face à Dale Robertson, cow-boy mal reconverti en Sinbad Junior. Cette production d'Howard Hugues fut conçue pour être projetée en relief, mais nous avons dû nous contenter des deux dimensions ordinaires, c'est pourquoi nous l'avons trouvée encore plus plate, aux deux sens du mot, bien qu'ici on ait droit en outre à quarante voleurs de sexe féminin !
Le Japon produisit en 1962 : **The Adventures of Sinbad**, dessin animé de long métrage de Taïji Yabushita, et l'année suivante, vint une grande production en Scope et en couleurs de la Toho, signée Senkichi Taniguchi : **The Lost World of Sinbad**, dont les Effets Spéciaux étaient dus à Eiji Tsuburaya, collaborateur attitré d'Inoshiro Honda pour ses films à monstres géants. Mais il ne s'agit que d'un faux Sinbad, un pirate japonais ainsi baptisé dans la version doublée en anglais, lequel pirate affrontait une sorcière qui pouvait se métamorphoser en insecte, et dont le seul regard transformait les humains en pierres, elle-même étant pétrifiée si elle se regardait dans un miroir. On le voit, le script n'hésitait pas à amalgamer les légendaires Gorgones à un sujet bien différent.
Toujours en 1963, l'Inde, qui avait déjà édité un **Sinbad** en 1952, produisit un second film sur lui, dont les Effets Spéciaux furent également confiés au Japonais Eiji Tsuburaya. **Sinbad, Ali-Baba and Aladin**, de P.N. Arora, rassemble les trois vedettes principales des Mille et Une Nuits dans un véritable film-catalogue comprenant l'épée magique de Sinbad, le tapis volant d'Ali-Baba et la lampe merveilleuse d'Aladin ; s'y trouve en surplus un dragon semblable à un tyrannosaure crachant le feu dans la plus pure tradition orientale.
C'est encore en 1963 (année faste pour notre

SUITE PAGE 100



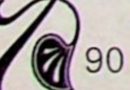


LE 7e VOYAGE DE SINBAD (1958). Une merveilleuse aventure au pays des Mille et Une Nuits, un chef-d'œuvre signé Nathan Juran.

Sinbad (Kerwin Matthews) affronte l'oiseau-roc.













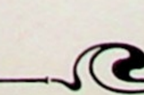


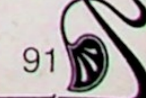



La célèbre scène du duel avec le squelette, superbement illustrée musicalement par un « concerto de castagnettes » dû au talentueux Bernard Herrmann, nécessita plusieurs semaines de travail pour l'infatigable Ray Harryhausen, auteur des surprenants effets spéciaux.

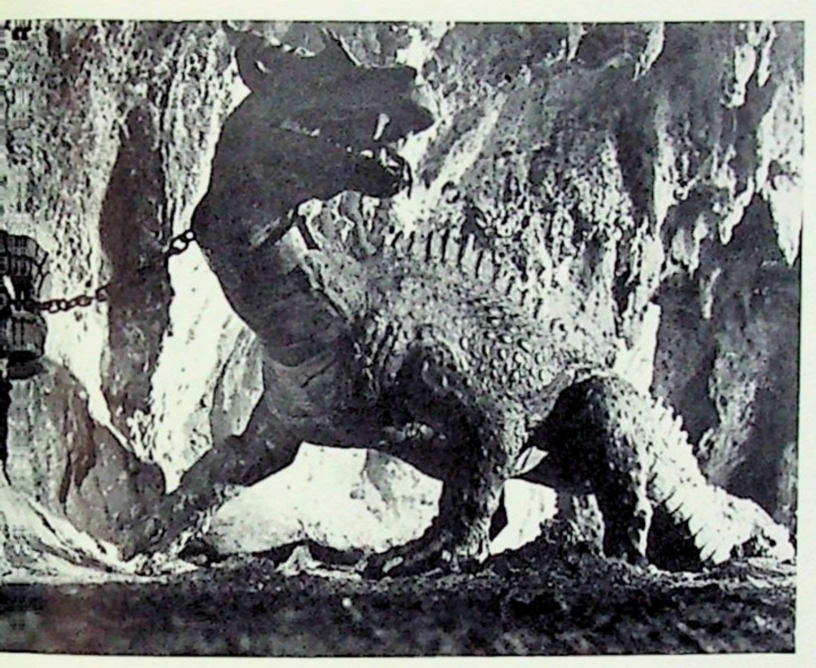








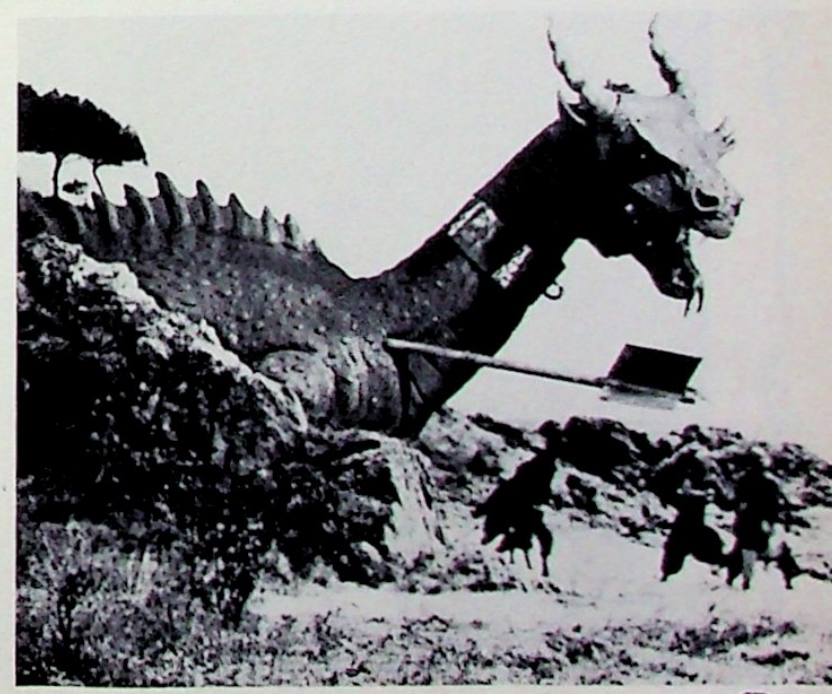
LE 7e VOYAGE DE SINBAD (1958). L'attaque du cyclope : l'effrayant géant cornu est l'une des figures les plus populaires du bestiaire fantastique imaginé par Ray Harryhausen.

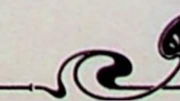


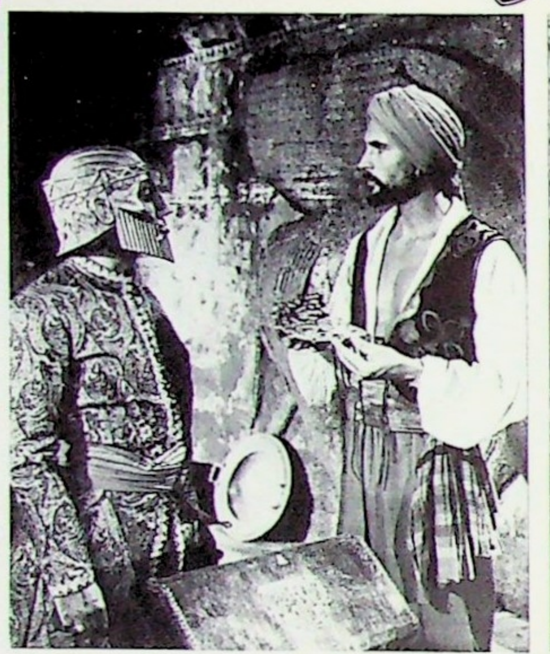


Le combat du dragon et du cyclope :
digne apothéose d'une production exceptionnellement soignée.



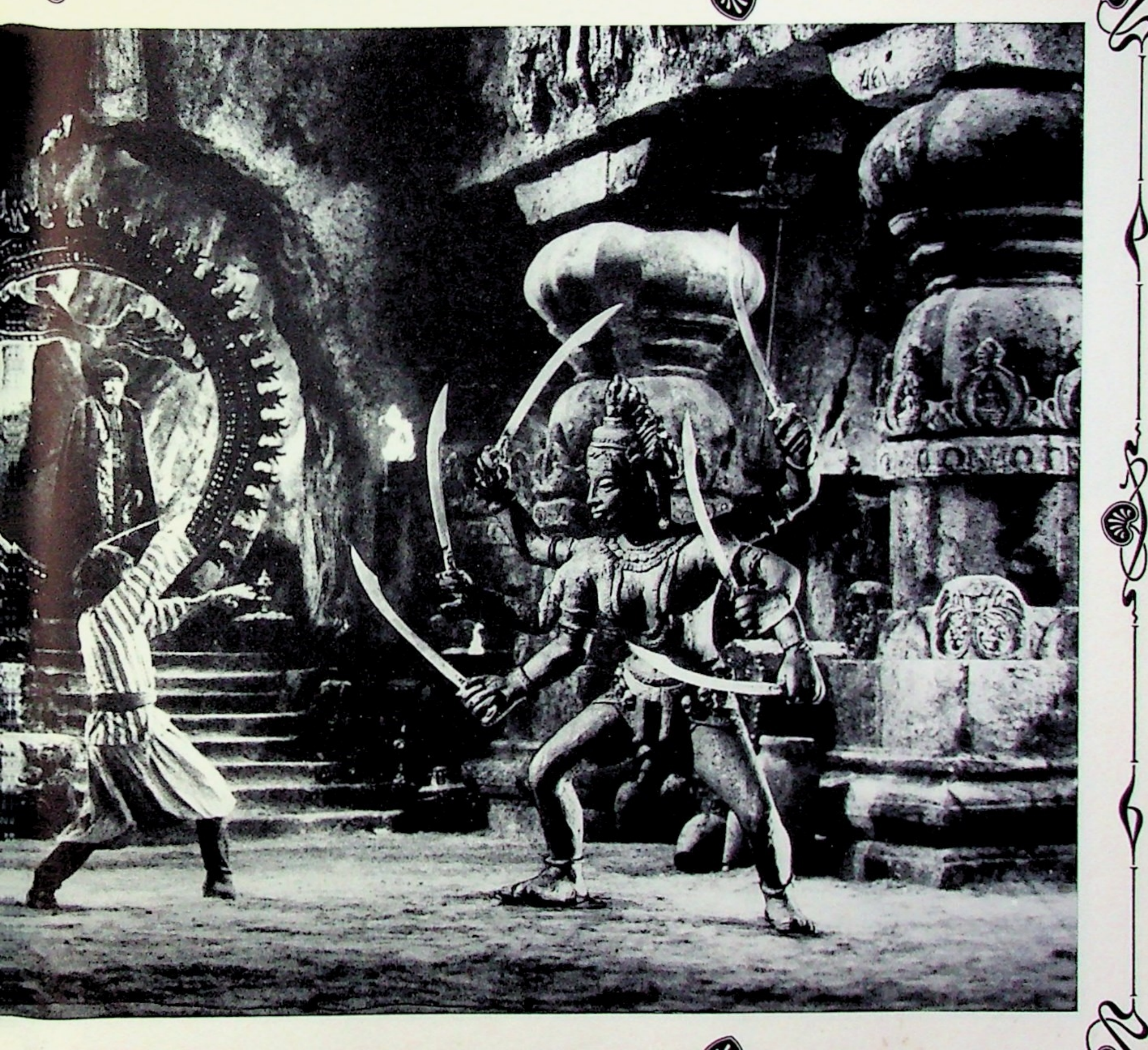








LE FANTASTIQUE VOYAGE DE SINBAD (1973). C'est à John Philip Law qu'incomba le redoutable privilège de succéder au trépidant Kerwin Matthews, aux côtés de la brune Caroline Munro, pour un nouveau voyage mouvementé où il devra affronter une statue animée de la déesse Kali.







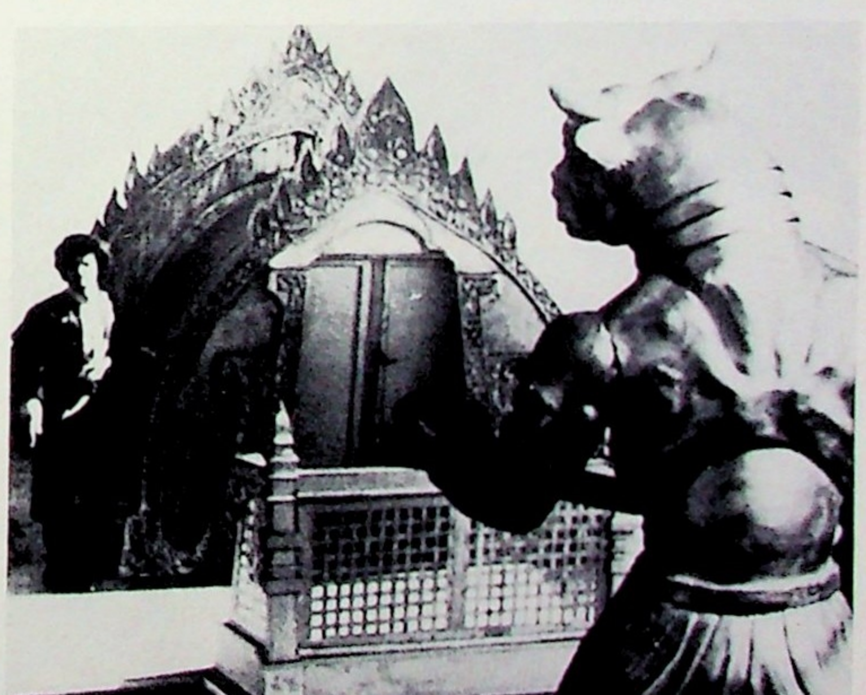


SINBAD ET L'ŒIL DU TIGRE (1977)
Troisième et dernière rencontre Sinbad (incarné par Patrick Wayne)/Ray Harryhausen, pour un voyage vers une contrée polaire. Une fois encore, des combats de monstres animés de main de maître (les spectres armés de sabres, le Minaton, monstre de bronze mécanique, etc.).













SINBAD ET L'ŒIL DU TIGRE
(1977)
Du dessin à l'écran :
Les créatures imaginées par Ray Harryhausen prendront vie au cinéma, tel le Walrus, morse géant surgit des profondeurs glaciaires.



Le troglodyte, sorte d'homme préhistorique cornu, devra livrer combat à un redoutable tigre velu aux dents de sabre...

SUITE DE LA PAGE 89
marin) que Byron Haskin réalisa **Captain Sinbad (Capitaine Sinbad)** qui nous plonge en pleine épopée fabuleuse : rentrant au pays, Sinbad apprend par un oiseau magique que son roi a été détrôné par un usurpateur, le cruel El Kerum, lequel s'est emparé de la Princesse Jana pour la forcer à l'épouser. Le script de Samuel West et Harry Relis recèle quelques idées neuves, notamment celle concernant l'invincibilité du vilain : son cœur ne se trouve pas dans son corps, mais dans une forteresse imprenable puissamment gardée. Physiquement parlant, El Kerun ne peut donc mourir, ce que constate Sinbad en le transperçant impunément de son épée. Aussi Sinbad doit-il vaincre maints obstacles pour détruire le cœur du tyran. Son navire est bombardé par des oiseaux géants porteurs de rochers ; il doit affronter éléphants et crocodiles et surtout, moment culminant de l'aventure, l'hydre à neuf têtes, énorme machinerie animée de fort convaincante façon. Il atteindra enfin le cœur et mettra fin à ses battements diaboliques : au même instant, bien loin de là, El Kerun s'écroulera !

Sinbad est ici incarné par Guy Williams (plus connu en tant que Zorro de la série télévisée de Walt Disney) tandis que le tyran chauve, moustachu et ricanant prend les traits de Pedro Armendariz, la Princesse ayant ceux de la germanique Heidi Bruhl.

1964 fut un triste millésime pour Sinbad puisque cette année le vit à son tour malmené par Emmimo Salvi (qui avait déjà sévi contre Ali-Baba) dans son **Sinbad contro i sette Sarracini (Sinbad contre les Sarrazins)** dont le titre révèle le sujet, lequel sujet est davantage prétexte à séances de pugilats dignes des pires peplums, plutôt qu'à voyager au Pays du Merveilleux.

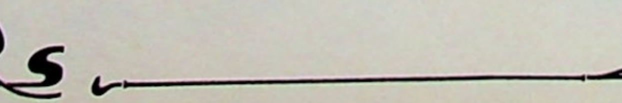
Mais c'est surtout grâce à une incomparable trilogie constituant à elle seule tout un catalogue du film fantastique, que Sinbad est devenu à l'écran le héros extraordinaire que décrivent les contes orientaux. Malgré des réalisateurs et des interprètes différents, les trois productions en question bénéficient d'une UNITÉ DE STYLE qui les apparente étroitement, unité dont nous sommes redevables d'abord au producteur Charles H. Schneer, mais surtout au responsable des Effets Spéciaux de ces trois films, à savoir le grand Ray Harryhausen.

En effet, ces trois œuvres, nées respectivement en 1958, 1973 et 1977 sont autant de chefs-d'œuvres de féérie et de légende, car Sinbad y affronte tout un bestiaire mythologique jamais vu auparavant : griffons, centaures, minotaures, oiseaux géants bicéphales, cyclopes, dragons et autres créatures bizarres nées de l'imagination fertile du meilleur « fabricant de monstres animés image par image », certains s'inspirant directement des contes (l'oiseau-roc, monocéphale dans le texte, bicéphale à l'écran), d'autres empruntés à diverses mythologies (hindoue, grecque), d'autres enfin étant entièrement inventées par le maître de l'animation, qui en outre participa à l'élaboration des scénarios. Il paraît évident que dans ce genre d'entreprise, tout est conditionné au responsable des Effets Spéciaux, et notamment l'écriture des scripts, un scénariste ne pouvant prévoir une péripétie que si celle-ci peut être concrétisée sur la pellicule.

Ce beau chapitre de l'Histoire du Cinéma Fantastique débuta par : **The Seventh Voyage of Sinbad (Le Septième Voyage de Sinbad)** qui nous fait participer au plus extraordinaire des voyages, digne de l'imagination de la prolifique Sheherazade. Sinbad et sa fiancée Parisa affrontent le puissant mage Sokurah, aidés dans leur rude tâche par le génie de la lampe merveilleuse. Dans l'île de Colossa, Sinbad est attaqué par un cyclope, qui se présente sous l'aspect d'une bête de dix mètres de hauteur, le crâne surmonté d'une corne, les oreilles pointues, les dents énormes, le nez épaté, le torse puissant, mains griffues, pattes velues terminées par des sabots, véritable créature de cauchemar. Plus tard, l'audacieux marin devra se battre en duel contre un squelette animé par la magie diabolique de Sokurah, tandis que Parisa est réduite à la taille d'une poupée. Enfin, sommet d'un festival de truquages exceptionnel, le cyclope affrontera le dragon en un combat à mort sur la plage où Sinbad et ses compagnons essaient d'échapper aux monstres. Une musique descriptive, aux agréables sonorités orientales, souligne les diverses péripéties ; elle est signée de Bernard Hermann, dont ce fut l'un des sommets de son œuvre mélodique. La mise en scène de Nathan Juran s'est parfaitement adaptée aux impératifs des Effets Spéciaux ; l'interprétation comprend Kervin Matthews, Sinbad à fière allure, Kathryn Grant, gracieuse et fragile comme une porcelaine orientale, Thorin Thatcher, satanique magicien et Richard Eyer, malin petit génie au visage mutin.

The Golden Voyage of Sinbad (Le Fantastique Voyage de Sinbad) de Gordon Hessler, oppose Sinbad au vilain mage Koura pour la possession de trois amulettes en or qui, rassemblées, forment un plan permettant de découvrir la fabuleuse Fontaine du Destin : celui qui jettera les amulettes dans ses eaux recevra jeunesse et richesse éternelles. Le diabolique Koura évoquera plusieurs fois les puissances maléfiques, mais il perdra en échange la force et la jeunesse, ce qui l'oblige à tout faire pour trouver rapidement la Fontaine de Vie. Sinbad devra affronter la figure de proue de son propre navire, femme de bois géante aux meurtrières intentions ; une statue animée de la déesse Kali à laquelle il livrera un incroyable duel, les six bras de la statue maniant six épées ; un centaure à face cyclopéenne qui périra sous ses coups de poignard après que Sinbad ait réussi à sauter sur son échine. Une autre séquence d'animation mémorable est le combat du centaure contre le griffon, monstre au corps de lion orné d'une tête et des ailes d'aigle : le centaure triomphe à grands coups de gourdin ! De très beaux décors, comme celui du Temple aux Quatre Faces et celui de la Fontaine où se dénoue le drame, font baigner cette aventure dans une ambiance légendaire magnifique, la musique, cette fois due à Miklos Rozsa, suggérant efficacement l'atmosphère féérique de la majorité des séquences. L'interprétation de John-Philip Law est moins satisfaisante que celle de Kervin Matthews, l'acteur manquant de la fougue et de l'entrain désirables ; par contre, Tom Baker campe Koura dans la plus pure tradition exigée par le contexte ; la belle Caroline Munro arbore un décolleté vertigineux des plus photogéniques, enjolivant l'aventure de sa charmante présence ; enfin, Grégoire Aslan fait une trop brève apparition toujours pittoresque.

Troisième rencontre Sinbad-Harryhausen : **Sinbad and the Eye of the Tiger (Sinbad et l'œil du tigre)** de Sam Wanamaker, illustre un autre fabuleux voyage, vers une contrée polaire cette fois, où, dans une vallée perdue, se dresse le Sanctuaire des Quatre Éléments, dans lequel Sinbad et ses compagnons espèrent rendre forme humaine à leur ami le Prince Kassim, métamorphosé en babouin par la sorcière Zénobia. Une nouvelle fois, Harryhausen mène le jeu, peuplant ces aventures de créatures extraordinaires, comme le Minaton, monstre de bronze mécanique à tête de taureau ; le walrus, morse géant surgi des profondeurs glaciaires ; le troglodyte, sorte d'homme préhistorique cornu ; enfin, le tigre velu aux dents de sabre, en lequel se métamorphose la sorcière. Là encore, de somptueux décors se succèdent autour des personnages, les plus magistraux étant celui des catacombes sous les glaces et celui du sanctuaire à l'escalier pyramidal que détruira le séisme final. On retrouve les combats de monstres animés de main de maître par le magicien Harryhausen (le troglodyte contre le tigre) et les luttes de Sinbad contre de





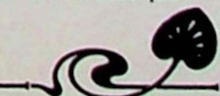




Guy Williams et ses amis affrontent mille périls afin de délivrer une princesse prisonnière d'un cruel usurpateur (Le Capitaine Sonbad - 1963).

fabuleux adversaires (ici, des spectres armés de sabres). Personnage central du drame, le babouin est aussi la meilleure réussite de Harryhausen, par la souplesse de son animation et de ses expressions faciales, aussi vraies que s'il s'agissait d'un vrai animal.
Patrick Wayne est un Sinbad viril et plein d'entrain, curieusement gaucher, mais cette fois c'est l'élément féminin qui domine. Taryn Power et Jane Seymour, sauvageonne et Princesse, rivalisent de charme(s) mais sont éclipsées par Margaret Whiting, sorcière aussi belle que redoutable.
Cette inoubliable trilogie, placée sous le signe du Fantastique le plus pur, orchestrée à la perfection par le grand Ray Harryhausen, marque une étape aussi importante dans l'Histoire du Film Fantastique, que le tryptique Frankenstein avec Karloff ou la série Edgar Poe du tandem Roger Corman-Vincent Price. Jamais l'écran ne fut aussi prodigue d'enchantements légendaires, la technique prenant ici l'avantage sur la seule mise en scène, cette dernière, ainsi que les acteurs, étant tributaires des Effets Spéciaux sur lesquels tout doit s'aligner.
Au cours d'une interview parue dans l'un de nos précédents numéros, Ray Harryhausen ne déclarait-il pas, en effet, à propos de Kervin Matthews, interprète du premier Sinbad : « Il semble comprendre de façon intuitive les problèmes techniques. Dans les scènes où le monstre ou le squelette auquel il fait front n'est rajouté que par la suite, il est l'un des rares acteurs qui puissent donner avec précision l'impression de voir véritablement devant lui cet ennemi invisible. Dans un certain sens, cela équivaut presque à se battre contre son ombre. Cela requiert une synchronisation au quart de seconde et des regards orientés de façon précise. »
Si **Le Septième Voyage...** comportait une idylle dont la mièvrerie n'est pas exclue, il possédait en échange un tempo irréprochable, exempt de longueurs, et bénéficiait de l'avantage de la nouveauté. Il fut tourné en Espagne, notamment dans les palais de l'Alhambra de Grenade ; la séquence du duel contre le squelette fut réalisée dans une caverne de Majorque. Quant au bateau de Sinbad, c'était, reconstituée à sa véritable échelle, la copie conforme de la Santa Maria, l'une des caravelles de Christophe Colomb. Détail qui peut intéresser le cinéphile voyageur : elle se trouve toujours, comme attraction touristique, dans le port de Barcelone.
Le Voyage Fantastique..., lui, possédait des atouts différents, notamment un script mieux construit, dû à Brian Clemens, qui variait davantage les éléments fantastiques : en plus des monstres, on abordait les thèmes de la longévité et de l'invisibilité. C'est aussi dans ce second film que se trouve, à notre avis, la plus magistrale séquence d'animation, celle du duel de Sinbad contre les six épées maniées par la statue de Kali : comment surpasser ce grand moment de Merveilleux !! En outre, l'une des créatures imaginées par Ray Harryhausen est particulièrement réussie : c'est l'homoncule, minuscule espion envoyé près de Sinbad, et qui ressemble à une chauve-souris à tête de gargouille.
Le troisième volet du tryptique, véritable synthèse des deux précédents, n'apporte rien de neuf, mais ses péripéties plus nombreuses (il est le plus long des trois), ses animaux fabuleux plus divers (le taureau de bronze, le tigre géant aux dents de sabre, le sympathique troglodyte cornu), ses décors encore plus extraordinaires (toujours signés de Fernando Gonzalès et élaborés d'après des modèles dessinés par Harryhausen lui-même), en font un digne « feu d'artifice » final qui, pensons-nous, devrait clôturer définitivement une série qui n'aurait plus rien à gagner en se prolongeant au-delà, sous peine de redites et d'inévitables déceptions.







5. Mille et Une Nuits gaies et musicales

Le musical, qui prend souvent son inspiration dans les contes fantastiques (**Brigadoon**, **Le Magicien d'Oz**, **Mary Poppins**) aurait pu trouver dans les Mille et Une Nuits une matière riche en possibilités scéniques et chorégraphiques, tant par le faste des décors et des costumes que par le romantisme sirupeux des idylles modèles que l'on rencontre dans les pages des conteurs anonymes orientaux. Dans la plupart des films d'aventures, fantastiques ou non, recréant à l'écran le monde bariolé que décrivent ces contes, l'on se heurte presque inévitablement à la séquence de danse des bayadères ou aux contorsions solitaires de la favorite sous l'œil égrillard du puissant sultant.

Mais le film 100 % musical basé sur les « Mille et Une Nuits » n'existe pas encore, du moins dans les cinémas des pays occidentaux, car l'Inde, la Turquie ou l'Égypte, pour ne citer que les plus prolifiques cinémas orientaux, n'en sont pas exempts, ainsi que nous l'avons déjà mentionné.

De nombreux films américains ont cependant fait évoluer danseurs, chanteurs et comédiens dans un décor des Mille et Une Nuits, sans oublier les comiques patentés qui ont pénétré involontairement dans les harems interdits, délit puni, on le sait, de la peine de mort s'ils sont surpris dans le lieu sacré par les eunuques de service !

Les Trois Stooges, par exemple, ont (lourdement selon leur habitude) parodié les « Mille et Une Nuits » dans deux courts métrages : **Three Arabian Nuts** d'Edward Bernds — 1951 — et, en 1956, dans **Rumpus in the Harem** de Jules White.

Dans **Road to Morocco (En route pour le Maroc)** de David Butler — 1942 — l'une des meilleures comédies du tandem Bing Crosby-Bob Hope, nos deux compères, seuls survivants d'un naufrage, échouent sur la côte marocaine et, à l'aide d'un chameau amical, atteignent un royaume au cœur du désert où les natifs ne les accueillent qu'avec réticence. Briguant tous deux les faveurs d'une belle princesse (Dorothy Lamour, bien entendu), au grand désespoir de l'astrologue local qui prédit les pires calamités divines, ils devront affronter le cruel Kassin (Anthony Quinn) auquel ils n'échapperont qu'au prix de mille et une ruses, notamment en se dissimulant dans les jarres des quarante voleurs.

Dans **Lost in a Harem (Aventures au harem)** de Charles Riesner — 1944 — les célèbres deux nigauds, Abbott et Costello, aident un jeune prince à reconquérir son royaume où sévit un sultan usurpateur (Douglas Dumbrille). Tombés au pouvoir de ce dernier, celui-ci les hypnotise et les persuade qu'ils sont des termites, après quoi, se conduisant comme tels, ils dévorent alors tous les meubles qui les entourent. Dans une autre séquence, Lou Costello devra se déguiser en bayadère, Abbott arborant, lui, un splendide costume princier. De nombreux intermèdes musicaux parsèment naturellement aussi bien le film de Crosby-Hope que celui des deux nigauds où l'orchestre de Jimmy Dorsey joue un rôle important.

Kismet est l'histoire de la fille du Roi des Mendiants, à qui un oracle a prédit qu'elle épouserait un Prince. Elle s'éprend cependant d'un simple jardinier sans se douter qu'il s'agit en réalité du Calife de Bagdad. Magicien, grand Vizir ambitieux, courtisans, trahisons, meurtres, on rencontre tout cela dans la pièce d'Edward Knoblock maintes fois portée à l'écran depuis sa création en 1911. La première version date de 1920, Louis Gasnier y dirigeant le créateur à la scène du rôle du Roi des Mendiants, Otis Skinner. Quand vint le parlant, Warner Bros produisit un spectacle somptueux sur le même thème, l'œuvre étant réalisée en deux versions, John Francis Dillon dirigeant la version en langue anglaise dont l'inamovible Otis Skinner fut la vedette, et William Dieterle la version en langue allemande avec des acteurs importés de Berlin.

Le même Dieterle dirigea en 1944 une nouvelle version bénéficiant cette fois du technicolor, servie par une prestigieuse distribution dominée par Ronald Colman et Marlène Dietrich. Décors luxueux de Cedric Gibbons (l'un de ceux sans qui la M.G.M. n'aurait jamais été ce qu'elle a été, c'est-à-dire la firme n° 1 d'Hollywood), musique excellente d'Herbert Stothart, photo soignée de Charles Rosher, trustèrent les Oscars. Retenons-en l'élément musical où, en voiles transparents, parée de colliers, diadèmes, bagues et bracelets, une Marlène au pinacle de sa séduction chante et danse lascivement, le corps entièrement doré.

Après ce succès, la M.G.M. récidiva en 1955 avec une mouture particulièrement musicale (douze chansons, dont le langoureux « Stranger in paradise » sur la musique d'Alexandre Borodine), une chorégraphie éblouissante signée Jack Cole, des décors encore plus chatoyants de l'éternel Cedric Gibbons, et une mise en scène plus somptueuse orchestrée par un orfèvre en la matière : Vincente Minelli, qui a su, dans ce déluge de chants et de danses, laisser la place nécessaire à la poésie et au rêve comme il en a le secret, le monde musical de Minelli étant essentiellement onirique.

Il ne s'agit pourtant que de l'adaptation musicale d'une pièce, et non d'un conte des Mille et Une Nuits original, ceci précisé afin de ne pas infirmer notre précédente affirmation, à savoir qu'il n'y a pas de vrai film musical occidental basé sur un conte traditionnel.

Mais la plus magistrale incursion de la comédie musicale dans le monde bariolé des Mille et Une Nuits est certainement le troisième sketch, intitulé « Sinbad le marin » du film réalisé, interprété et chorégraphié par Gene Kelly en 1956 : **Invitation to the Dance (Invitation à la danse)**. Dans ce dernier volet d'un tryptique où la danse est reine, l'inégalable Gene Kelly évolue, plus de demi-heure durant, parmi les décors et les personnages dessinés de l'équipe des cartoons de la M.G.M. : Fred Quimby, William Hanna et Joe Barbera.

Au début du ballet, Kelly est un marin qui achète une lampe à huile sur le marché de Bagdad : le génie qui sort de la lampe enchantée est un jeune garçon avec lequel notre matelot, rencontrant la belle Sheherazade, pénètrera dans le monde magique des dessins animés, où il affrontera un dragon, des derviches-tourneurs, de belles bayadères, de redoutables eunuques au cimeterre menaçant, bref, tout un monde magique en perpétuelle métamorphose. Pour cette extraordinaire séquence, où Kelly évolue parmi les personnages dessinés (comme il le fit avec Tom et Jerry dans **Escale à Hollywood**), 250 000 dessins furent nécessaires, l'ensemble exigeant une année de travail aux techniciens de la Metro, le tout sur la musique de « Sheherazade » de Rimsky-Korsakov. Cet enchantement autant visuel qu'auditif est un grand moment du cinéma d'animation comme du film musical ; résultat de la réunion de talents exceptionnels qui sont ceux des artistes précités, on s'étonne de savoir qu'il n'obtint pas le succès prévu et découragea Gene Kelly de recommencer une expérience similaire. A propos de Rimsky-Korsakov, rappelons qu'en 1947 l'Universal lui consacra une pseudo-biographie très fantaisiste, signée Walter Reisch,





Le merveilleux et la féerie orientale sont les thèmes privilégiés du cinéma fantastique hindou (Le cheval volant).









Christopher Lee et la **princesse** d'Arabian Adventure **(1979)**.

La cité engloutie **(Inde)**.







L'invitation à la danse **(avec Gene Kelly).**

Song of Sheherazade (Sheherazade), où la belle Yvonne de Carlo dansait le ballet immortel, le reste du film n'offrant guère d'intérêt à l'exception d'un duel au fouet entre Jean-Pierre Aumont (R.K.) et Philippe Reed, et la séquence vaudevillesque où la plantureuse Yvonne, déguisée en matelot, se trouve mêlée à l'équipage d'un navire sans que nul ne remarque ses formes généreuses.

Ici se termine, du moins pour aujourd'hui, ce panorama sur une page « enchantée » du film exotico-fantastique, qui nous a permis d'évoquer de nombreuses productions (parfois injustement oubliées) où triomphait l'imagination et la féérie.

Cinéma de pure distraction, certes, mais qui s'en plaindrait au pays de Méliès, Méliès qui, dès 1905, dans son **Palais des Mille et Une Nuits**, peuplait déjà l'écran de monstres fabuleux et de décors extraordinaires ? L'essentiel n'est-il pas que les sortilèges aient agi et que les spectateurs avides de fantastique y aient trouvé leur part de joies visuelles et d'évasion hors des sinistres réalités quotidiennes ?

Il n'est heureusement pas interdit de rêver. Et lorsque le rêve se colore des fastes de l'Orient légendaire et se déroule sur cet objet ô combien magique que l'on nomme écran, souhaitons qu'il dure encore longtemps... mille et une nuits durant... et même bien davantage. C'est la grâce que nous vous souhaitons !

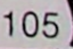
PIERRE GIRES

FILMOGRAPHIE par Pierre Gires

Abréviations : R. = réalisateur. *Sc.* = scénariste. *Mus.* = musique. *E.S.* = effets spéciaux. *Int.* = interprétation. *D.* = décors. Le titre original est suivi (s'il y a lieu) du titre français et du pays d'origine. Les films orientaux sont indiqués sous leur titre anglais à défaut de titre original.

1899
ALADIN. Grande-Bretagne. *Sc.* et *R.* : George-Arthur Smith.
1900
ALADIN. France.
1902
ALI-BABA. France. *Sc.* et *R.* : Ferdinand Zecca.
1905
ALI-BABA. France. *Sc.* et *R.* : Albert Capellani. *Int.* : Germaine Dermoz.
LE PALAIS DES MILLE ET UNE NUITS. France. *Sc.* et *R.* : Georges Méliès.
1906
ALADIN. France.
1911
ALI-BABA. Italie.
1912
ALADIN UP-TO-DATE. U.S.A. *Sc.* : William-Henry Kitchell. *Int.* : Edward O'Connor, Jessie Mac Allister.
1913
ALADIN'S AWAKENING. U.S.A.
1917
ALADIN'S OTHER LAMP. U.S.A. *Sc.* : June Mathis. *R.* : John Collins. *Int.* : Viola Dana, Robert Walker, Louis Foley, Henry Hallan, Auguste Phillips (le génie).
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. U.S.A. *Sc.* : Bernard Mac Conville. *R.* : S.A. et C.M. Franklin. *Int.* : Virginia Corbin, Buddy Messinger, Gertrude Messinger, Violet Radcliffe, Francis Carpenter, Elmo Lincoln (le génie).
ALADIN FROM BROADWAY. U.S.A. *Int.* : Antonio Moreno, Edith Story.
1918
ALI-BABA AND THE FORTY THIEVES. U.S.A. *Sc.* : Bernard Mac Conville. *R.* : C.M. et S.A. Franklin. *Int.* : George Stone, Gertrude Messinger.
1919
SINBAD THE SAILOR. U.S.A. *R.* : Norman Dawn.
1920
KISMET. U.S.A. *Sc.* : Edward Knoblock. *R.* : Louis Gasnier. *Int.* : Otis Skinner, Eleanor Fair, Leon Bary.
1921
LES CONTES DES MILLE ET UNE NUITS. France. *Sc.* et *R.* : Victor Tourjansky. *Int.* : Nicolas Rimsky, Nathalie Kovenko.
HISTOIRE DE MAAROUF. France. *Sc.* : Tayeb Belkhiria. *R.* : Charles-Roger Dessort. *Int.* : Jean Signoret, Marguerite Larose, Mohamed Medelgi.
1922
ALADIN. U.S.A. *Int.* : Joe Rock.
ALF'S BUTTON. Grande-Bretagne. *Sc.* : Blanche Mac Intosh. *R.* : Cecil Hepworth. *Int.* : Leslie Henson, Alma Taylor, John Mac Andrews, Gerald Ames, Gwynne Herbert, James Carewe (le génie).
1924
THE THIEF OF BAGDAD (LE VOLEUR DE BAGDAD). U.S.A. *Sc.* : Elton Thomas, Lotta Woods, Kenneth Davenport et Edward Knoblock. *R.* : Raoul Walsh. *E.S.* : Hampton Del Ruth et Robert Fairbanks. *Déc.* : William-Cameron Menzies et Irvin Martin. *Int.* : Douglas Fairbanks, Julianne Johnson, Snitz Edwards, Anna May-Wong, Charles Belcher, Brandon Hurst, So-Jin, Noble Johnson, Winter-Blossom, Etta Lee, Sadakichi Hartmann, Mathilde Comont, Charles Stevens, Sam Baker.
DAS WACHSFIGURENKABINETT (LE CABINET DES FIGURES DE CIRE). Allemagne. *Sc.* : Henrik Galeen. *R.* : Paul Leni. *Déc.* : Paul Leni. *Int.* : Wilhelm Dieterle, Emil Jannings (Haroun-al-Rachid), Olga von Belajeff, Conrad Veidt, Werner Krauss, John Gottowt.
1925
GRIEF IN BAGDAD. U.S.A. Satire du VOLEUR DE BAGDAD de 1924. Ce court métrage est entièrement joué par des animaux. *Prod.* : Roach-Pathé.
1926
THE ARABIAN NIGHTS. Inde.
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde.
DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMET (LES AVENTURES DU PRINCE ACHMET). Allemagne. *Sc.* et *R.* : Lotte Reininger et Carl Koch. *Mus.* : Wolfgang Zeller.Film d'ombres chinoises.
1928
SHEHERAZADE. France. *Sc.* et *R.* : Alexandre Volkoff et Anatole Litvak. *Déc.* : Alexandre Lokachoff. *Int.* : Nicolas Koline, Gaston Modot, Dita Parlo, Ivan Petrovitch, Marcelle Albani, Agnès Moresco, Agnès Petersen, Nina Kochitz.
1929
ALF'S CARPET. Grande-Bretagne. *Sc.* et *R.* : Will Kellino. *Int.* : Tubby Edlin, Nora Swinburne.
1930
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde.
ALADIN'S LAMP. Grande-Bretagne. *Sc.* et *R.* : Will Kellino.
1931
KISMET. U.S.A. *Sc.* : Howard Estabrook, d'après la pièce de Edward Knoblock. *R.* : John-Francis Dillon (vers. amér.), William Dieterle (vers. all.). *Int.* : Otis Skinner, Loretta Young, Sidney Blackmer, Mary Duncan, Montagu Lvoe, David Von Eltz, John Sheehan (vers. amér.). Gustav Frolich, Dita Parlo, Wladimir Sokoloff, Anton Pointner, Karl Etlinger (vers. all.).
1932
LA MILLE ET DEUXIÈME NUIT. France. *Sc.* et *R.* : Alexandre Volkoff. *Déc.* : Alexandre Lochakov. *Int.* : Ivan Mosjoukine, Tania Fedor, Gaston Modot, Nathalie Lissenko.
LAD AN'A LAMP. U.S.A. *Sc.* et *R.* : Robert Mac Gowan. Court métrage de la série : « Our gang ».



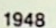


1933
ALADIN. Inde.
1934
ALADIN THE SECOND. Inde. *R. :* Nagendra Muzumdar. *Int. :* Nurjehan, Ranjit, Udwadia.
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde. *Int. :* Kabuli, Leela, Narbadashankar.
TILISMI TALWAR. Inde. *R. :* Nanubhai Desai. *Int. :* Balabhai, Asruf Khan, Abdul Rahaman Kabuli.
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. U.S.A. *R. :* Ub Iwerks. Dessin animé de court métrage.
THE THIEF OF BAGDAD. Inde. *Sc. :* K.B. Desai. *R. :* D.M. Madhok. *Pr. :* V.M. Vyas. *Mus. :* Damoda Sharma. *Int. :* Moti, Shiraz, Vimal, Mansoor.
1935
BLACK ROSE. Inde. *R. :* Jamshed Wadia.
TILISMI TALWAR. Inde. *R. :* A.M. Khan. *Int. :* Yeshvant Dave, Shobha, Dalpat, Devesker.
1936
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. U.S.A. *Sc.* et *R. :* George Pal. Court métrage de marionnettes.
1937
POPEYE THE SAILOR MEETS ALI-BABA'S FORTY THIEVES. U.S.A. *R. :* Max Fleisher. Dessin animé de court-métrage en technicolor.
DREAMLAND. Inde. *Sc.* et *R. :* Vijaya Bhatt. Ph. : Guru Shirodkar. *Mus. :* Laloobhai Naik. *Int. :* Jayant, Sardar Akhtar, Shirin Banu, Madhav.
ALI-BABA. Inde. *R. :* Modhu Bose. *Mus. :* Nagardas Mayak. *Int. :* Sadhona Bose, Suprova Mukherjea, Indira Roy, Kamal Ghosh, Modhu Bose, Priti Majunda.
ALI-BABA GOES TO TOWN (NUITS D'ARABIE). U.S.A. *Sc. :* Gene Towne, Graham Baker et Gene Fowler. *R. :* David Butler. *Déc. :* Bernard Herzbrun. *E.S. :* Harry Tugend et Jack Yellen. *Int. :* Eddie Cantor, June Lang, Roland Young, Tony Martin, Louise Hovick, Douglas Dumbrille, John Carradine, Virginia Field, Paul Hurst, Sidney Field.
1938
SINBAD THE SAILOR. U.S.A. *R. :* Max Fleischer. Dessin animé de court métrage en technicolor.
ALF'S BUTTON AFLOAT. Grande-Bretagne. *Sc.* et *R. :* Marcel Varnel. *Int. :* Bud Flanagan, Chesmey Allen, Jimmy Nervo, Teddy Knox, Charlie Naughton, Jimmy Gold, Alastair Sim (le génie).
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde. *Sc. :* Gulap Gopal. *R. :* nanubhai Vakil. *Mus. :* Damodar Sharma. *Int. :* Navin Chandra, Bansi Karnatak, Bacha, Motee.
1939
ALADIN KA BETA. Inde. *Int. :* Shanker, Vazre, Sarojini Bose.
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. U.S.A. *R. :* Max Fleisher. Desin animé de court métrage en technicolor.
ALI-BABA. Inde. *R. :* Mehboob. *Int. :* Surendra, Wahindrana.
1940
PLUTO'S DREAM HOUSE. U.S.A. *R. :* Walt Disney. Dessin animé de court métrage d'après Aladin.
DANANIR. Égypte. *R. :* Ahmad Badrakham. *Int. :* Om Kolssoum.
ALADIN AND HIS WONDERFUL LAMP. Inde. *R. :* P.S. Sreenivasarao et Rai Bobjee. *Int. :* P.S. Sreenivasarao, Tharukshuvu.
THE THIEF OF BAGDAD (LE VOLEUR DE BAGDAD). Grande-Bretagne. *Sc. :* Lajos Biro. *R. :* Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, Zoltan Korda, William Cameron Menzies. *Ph. :* Georges Périnal, Osmond Borradaile. *Mus. :* Miklos Rozsa. *E.S. :* Laurence Butler. *Int. :* Conrad Veidt (Jaffar), Sabu (Abul), June Duprez (la princesse), Rex Ingram, Miles Malleson.
1941
ALI-BABA WA AL ARBAIN HARAME. Égypte. *R. :* Togo Mizrahi.
ALF LAILA WA LEILA. Égypte. *R. :* Togo Mizrahi.
1942
ARABIAN NIGHTS (LES MILLE ET UNE NUITS). U.S.A. *Sc. :* Michael Logan. *R. :* John Rawlins. *Ph. :* Milton Krasner.-*Int. :* Maria Montez (Sheherazade), John Hall (Haroun-al-Rachid), Sabu, Billy Gilbert, Shemp Howard (Sinbad), John Qualen (Aladin), Leif Erickson, Edgar Barrier, Tuhran Bey, Acquanetta, Thomas Gomez.
ROAD TO MOROCCO (EN ROUTE POUR LE MAROC). U.S.A. *Sc. :* Frank Butler et Don Hartman. *R. :* David Butler. *Déc. :* Hans Dreier et Robert Usher. *Ph. :* William Mellor. *E.S. :* Grodon Jennings. *Mus. :* Victor Young. *Int. :* Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour, Anthony Quinn, Dona Drake, Wladimir Sokoloff, Mikhaïl Rasumny, Andrew Toombes, Monte Blue, Dan Seymour, Brandon Hurst, Leon Belasco, Richard Loo, Sammy Stein, George Lloyd, Pete Katchenaro.
1943
NAZREDINE A BOHKARA. U.R.S.S. *R. :* Yakov Protanazov.
1944
LOST IN A HAREM (AVENTURE AU HAREM). U.S.A. *Sc. :* Harry Ruskin, John Grant et Harry Crane. *R. :* Charles Reisner. *Int. :* Bud Abbott, Lou Costello, Marylin Maxwell, John Conte, Douglas Dumbrille, Jimmy Dorsey et son orchestre, Lottie Harrisson, Murray Leonard, Harry Cording, Tor Johnson, Milton Parsons, Ralph Sanford, Frank Penny, Jody Gilbert, Feodor Chaliapin, Eddie Dunn, Mitchell Lewis, Dick Alexander, Heine Conklin, Bud Jamison, Al Hill.
ALI-BABA AND THE FORTY THIEVES (ALI-BABA ET LES 40 VOLEURS). U.S.A. *Sc. :* Edmund Harmann. *R. :* Arthur Lubin. *Mus. :* Edward Ward. *Chorégraphie :* Paul Oscard. *Int. :* Maria Montez, John Hall, Tuhran Bey, Yvette Dugay, Scotty Beckett, Andy Devine, Kurt Katch, Frank Puglia, Moroni Olsen, Ramsay Ames, Fortuno Bonanova, Chris-Pin Martin, Harry Cording, Noel Cravat, Rex Evans, Belle Mitchell, Richard Alexander, Harry Woods, Art Miles, Norman Willis. David Heywood, Angelo Rossitto.

ALADIN
OU LA LAMPE MERVEILLEUSE
(A Thousand and One Nights)
EN
TECHNICOLOR

KISMET. U.S.A. *Sc. :* John Meehan, d'après la pièce d'Edward Knoblock. *R. :* William Dieterle. *Ph. :* Charles Rosher. *E.S. :* Arnold Gillepsie et Warren Newcombe. *Déc. :* Cedric Gibbons. *Mus. :* Herbert Stothart. *Int. :* Ronald Colman, Marlène Dietrich, James Craig, Edward Arnold, Hugh Herbert, Joy Ann Page, Florence Bates, G. Harry Davenport, Hobart Cavanaugh, Robert Warwick, Victor Killian, Charles Middleton, Harry Humphrey, Nestor Paiva, Eve Whitney, Minerva Urecal, Dan Seymour, Pedro de Cordoba, Cy Kendall.
1945
SINBAD THE SAILOR. U.R.S.S.
KAMLATA. Inde. *R. :* A.R. Kabuli.
A THOUSAND AND ONE NIGHTS (ALADIN ET LA LAMPE MERVEILLEUSE). U.S.A. *R. :* Alfred Green. *Int. :* Cornel Wilde, Evelyn Keyes, Adele Jergens, Shelley Winters, Rex Ingram, Phil Silvers.
1947
ALADIN. Philippines. *Sc. :* Bayani Abelardo. *R. :* Vincente Salumbides. *Ph. :* Bayani Abelardo.
MIGHTY MOUSE IN ALADIN'S LAMP. U.S.A. *R. :* Eddie Donnelly. Dessin animé de court métrage en technicolor.
MAAROUF, SAVETIER DU CAIRE. Maroc. *Sc.* et *R. :* Jean Mauran. *Ph. :* Marc Bujard. *Int. :* Mohammed Touri, Leïla Wehby, Tawfik Filali.
SONG OF SHEHERAZADE (SHEHERAZADE). U.S.A. *Sc.* et *R. :* Walter Reisch. *Chorégraphie :* Tilly Losch. *Ph. :* Hal Mohr. *Mus. :* Miklos Rozsa et Rimsky-Korsakoff. *Int. :* Yvonne de Carlo, Jean-Pierre Aumont, Brian Donlevy, Philip Reed, Eve Arden, Charles Kullmann.

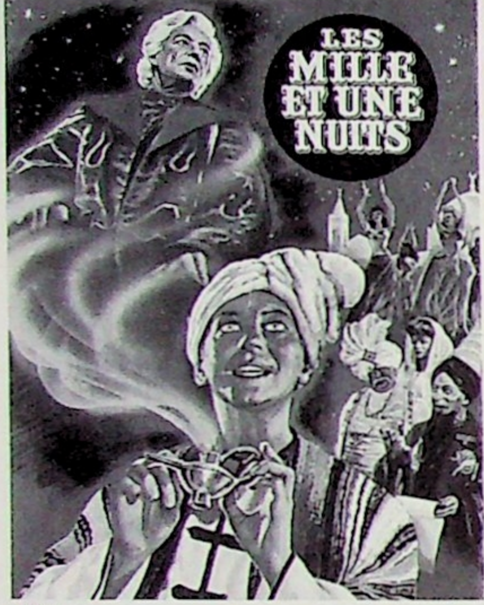




1948
SINBAD THE SAILOR (SINBAD LE MARIN). U.S.A. *Sc.* : John Twist. *E.S.* : Vernon Walker. *Ph.* : George Barnes. *Mus.* : Roy Webb. *R.* : Richard Wallace. *Int.* : Douglas Fairbanks Jr, Maureen O'Hara, Anthony Quinn, Walter Slezak, Jane Greer, Mike Mazurki, George Tobias, Alan Napier, John Miljan.
1949
BAGDAD (BAGDAD). U.S.A. *Sc.* : Robert Hardy Andrews, d'après un roman de Tamara Hovey. *R.* : Charles Lamont. *Int.* : Maureen O'Hara, Paul Christian, Vincent Price, John Sutton, Jeff Corey, Frank Puglia, Fritz Leiber, David Wolfe, Otto Waldis, Leon Belasco, Ann Pearce.
1951
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde. *R.* : Homi Wadia.
THREE ARABIAN NUTS. U.S.A. *R.* : Edward Bernds. *Int.* : Les 3 Stooges, Vernon, Dent, Philip Van Zandt, Dick Curtis, Wesley Bly. Court métrage.
THE MAGIC CARPET (L'AIGLE ROUGE DE BAGDAD). U.S.A. *R.* : Lew Landers. *Int.* : John Agar, Lucille Ball, Raymond Burr, Patricia Medina, George Tobias, Rick Vallin.
ALADIN AND HIS LAMP. U.S.A. *Sc.* : Howard Dimsdale et Millard Kaufman. *R.* : Lew Landers. *Ph.* : Gilbert Warrenton. *Mus.* : Marlin Skiles. *Int.* : Patricia Medina, John Sands, John Dehner, Noreen Nash, Billy House, Ned Young.
THE PRINCE WHO WAS A THIEF (LE VOLEUR DE TANGER). U.S.A. *Sc.* : Gerald Drayson Adams et Aeneas MacKenzie, d'après une histoire de Theodore Dreiser. *R.* : Rudolph Mate. *Int.* : Tony Curtis, Piper Laurie, Everett Sloane, Jeff Corey, Marvin Miller, Peggy Castle, Donald Randolph, Hayden Rorke, Susan Cabot, King Donovan, Betty Garde, Nita Bieber.
1952
THIEF OF DAMASCUS (LA REVANCHE D'ALI-BABA). U.S.A. *Sc.* : Robert Kent. *R.* : Will Jason. *Int.* : Paul Henreid (Ali-Baba), Elena Verdugo, Lon Chaney Jr (Sinbad), John Sutton, Jeff Donnell.
SINBAD THE SAILOR. Inde.
SAQI (SAKI ET LA LAMPE D'ALADIN). Inde. *R.* : H.S. Rawail. *Mus.* : C. Ramchandra. *Int.* : Madhubala, Premnath Randhir, Bepin Gupta.
THE ADVENTURES OF HADJI-BABA (Les aventures de Hadji). U.S.A. *Sc.* : Richard Collins. *R.* : Don Weis. *Ph.* : H. Lipstein. *Mus.* : Dimitri Tiomkin. *Int.* : John Derek, Elaine Stewart, Thomas Gomez, Paul Picerni, Donald Randolph, Arthur Blake.
BABES IN BAGDAD (LES MILLE ET UNE FILLES DE BAGDAD). U.S.A.-Espagne. *Sc.* : Felix Feist et Joe Anson. *R.* : Edgar G. Ulmer. *Ph.* : Jack Cox. *Int.* : John Boles, Paulette Goddard, Gypsy Rose Lee, Carmen Sevilla, Richard Ney, C. Lee.
SON OF ALI-BABA (LE FILS D'ALI-BABA). U.S.A. *Sc.* : Gerald Drayson Adams. *R.* : Kurt Neumann. *Int.* : Tony Curtis, Piper Laurie, Susan Cabot, William Reynolds, Hugh O'Brian, Victor Jory, Morris Ankrum, Philip Van Zandt, Leon Belasco.

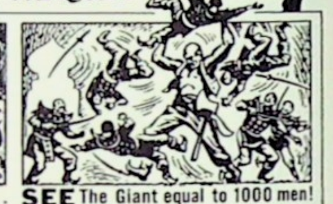
1953
THE GOLDEN BLADE (LA LÉGENDE DE L'ÉPÉE MAGIQUE). U.S.A. *Sc.* : John Rich. *R.* : Nathan Juran. *Mus.* : Joseph Gershenson. *Chorégraphie* : Eugène Loring. *Int.* : Rock Hudson, Piper Laurie, Gene Evans, Kathleen Hugues, George Mac Ready, Steven Geray, Edgar Barrier, Alice Kelley, Lori Nelson, Anita Ekberg, Valerie Jackson.
THE VEILS OF BAGDAD (LE PRINCE DE BAGDAD). U.S.A. *Sc.* : William R. Cox. *R.* : George Sherman. *Chorégraphie* : Eugène Loring. *Int.* : Victor Mature, Mari Blanchard, Guy Rolfe, Virginia Field, James Arness, Gregg Palmer, Nick Cravat, Dave Sharpe, Ludwig Donath, Leon Askin, Jackie Koughery, Howard Petrie, Glenn Strange, Bobby Blake, George Lewis, Stuart Whitman, Sammy Stein.
ALADIN. Allemagne. *R.* : Lotte Reininger. Court métrage d'ombres chinoises.
HUSN KA CHOR. Inde. *R.* : B.H. Wadia.
ALIF LAILA. Inde. *Sc.* : MR. Nawab. *R.* : K. Amarnath. Ph. : Minoo Billimoria. *Mus.* : Shyam Sunder. *Int.* : Nimmi, Asha Mathur, Maya Devi.
SIREN OF BAGDAD. U.S.A. *Sc.* : Robert Kent. *R.* : Richard Quine. *Ph.* : Harry Freulich. *Int.* : Paul Henreid, Patricia Medina, Hans Conried, George Keymas, Laurette Luez.
1954
DRINGUE, CASTRITO Y LA LAMPARA DE ALADINO. Argentine. *Sc.* : Emilia Villalba Welsh. *R.* : Moglia Barth. *Ph.* : Vicente Cosentino et Germen Gelpi. *Int.* : Dringue Farias, Carlos Castro, Carmen Torres, Pascual Nascarati, Tincho Zabala.
ALI-BABA ET LES QUARANTE VOLEURS. France. *Sc.* : Jacques Becker, Marc Maurette et Cesare Zavattini. *R.* : Jacques Becker. *Déc.* : Georges Wakevitch. *Ph.* : Robert Le Febvre. *Mus.* : Paul Misraki. *Int.* : Fernandel, Samia Gamal, Dieter Borsche, Henri Vilbert, Edouard Delmont, Edmond Ardisson, Bachir El Hadj, Abdou Chraïbi, Yoko Tani.
SON OF SINBAD (LE FILS DE SINBAD). U.S.A. *Sc.* : Aubrey Wisberg et Jack Pollexfen. *R.* : Ted Tetzlaff. *Int.* : Dale Robertson, Sally Forrest, Vincent Price, Lilli Saint-Cyr, Leon Askin, Mary Blanchard, Jay Novello.
1955
ALADIN ES A CSODASZONYEC. Hongrie. Film de marionnettes.
KISMET (L'ÉTRANGER AU PARADIS). U.S.A. *Sc.* : Charles Lederer et Luther Davis, d'après la pièce de Edward Knoblock. *R.* : Vincente Minelli. *Ph.* : Joseph Ruttenbert. *Déc.* : Cedric Gibbons et Preston Ames. *Mus.* : Alexandre Borodine, adaptée par Robert Whright et G. Forrest. *Chorégraphie* : Jack Cole. *Int.* : Howard Keel, Ann Blyth, Dolorès Gray, Vic Damone, Monty Woolley, Reiko Sato, Jack Elam, Sebastian Cabot, Jay C. Flippen, Ted De Corsia, Mike Mazurki, Patricia Dunn, Wonci Lui.
BOWERY TO BAGDAD. U.S.A. *Sc.* : Ellwood Ullmann et Edward Bernds. *R.* : Edward Bernds. *Ph.* : Harry Neumann. *Mus.* : Martin Skiles. *Int.* : Leo Gorcey, Huntz Hall, David Gorcey, Bennie Bartlett, Bernard Gorcey, Joan Shawlee, Robert Bice, Richard Wessel, Michael Ross, Eric Blore, Rick Vallin, Jean Willes, Leon Burbank, Rayford Barnes, Paul Marion, Charlie Lung.
1956
INVITATION TO THE DANCE (INVITATION A LA DANSE). U.S.A. *Sc.*, *R.* et *Chorégraphie* : Gene Kelly. *Ph.* : Joseph Ruttenberg et F.A. Young. *Mus.* : Jacques Ibert (sketch 1), André Previn (sketch 2), Rimsky-Korsakov (sketch 3). *Int.* : I - Le cirque : Gene Kelly, Claire Sombert, Igor Youkevitch. 2 - La ronde : Gene Kelly, Daphne Dale, Igor Youkevitch, Claude Bessy, Belita, Tommy Rall, Tamara Tounanova. 3 - Sinbad : Gene Kelly (Sinbad), Carol Haney (Sheherazade), David Kasday (le génie) et les personnages dessinés par Fred Quimby, William Hanna et Joseph Barbera.
RUMPUS IN THE HAREM. U.S.A. *R.* : Jules White. *Int.* : Les 3 Stooges, Diana Darin, Harriett Tarler, Helen Jay, Ruth Godfrey White, Suzanne Ridgeway. Court métrage.
ALI-BABA BUNNY. U.S.A. *R.* : Chuck Jones. Dessin animé de court métrage en technicolor.
ROOPKUMARI. Inde. *R.* : Manibhai Vyas.
STARI KHOTTABYCH. U.R.S.S. *R.* : G. Kazansky. *Int.* : Nikolaï Vokov (le génie).
THE ADVENTURES OF OMAR KHAYYAM (LES AMOURS D'OMAR KHAYYAM). U.S.A. *Sc.* : Barre Lyndon. *R.* : William Dieterle. *Ph.* : E. Laszlo. *Int.* : Cornel Wilde, Debra Paget, Michael Rennie, John Derek, Raymond Massey, Yma Sumac, Margaret Hayes, Joan Taylor, Perry Lopez.
1957
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde. *R.* : T.R. Raghunath. *Int.* : Nageswara Rao, Anjali Baliah, Thangavelu, Renga Rao, V.K. Ramaswamy, Raja Sulochama.
SABU AND THE MAGIC RING. U.S.A. *Sc.* : Sam Roeca, Benedict Freedman et John Fenton Murray. *R.* : George Blair. *Déc.* : David Milton. *Ph.* : Harry Neumann. *Mus.* : Harry Sukman. *Int.* : Sabu, Daria Massey, William Marshall (le génie), Robert Shafto, Peter Mamakos, John Doucette, Robin Morse, Wladimir Sokoloff, Kenneth Terrell, Bernard Rich.
1958
THE SEVENTH VOYAGE OF SINBAD (LE SEPTIÈME VOYAGE DE SINBAD). U.S.A. *Sc.* : Kenneth Kolb, d'après une histoire de Ray Harryhausen. *R.* : Nathan Juran. *Ph.* : Wilkie Cooper. *E.S.* : Ray Harryhausen. *Mus.* : Bernard Herrmann. *Int.* : Kervin Matthews, Kathryn Grant, Torin Thatcher, Richard Eyer, Alec Mango, Danny Green, Virgilio Teixeira.
1959
THE THOUSAND AND ONE ARABIAN NIGHTS (LES AVENTURES D'ALADIN). U.S.A. *R.* : Jack Kinney. Dessin animé de long métrage en technicolor.







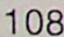


1960
THE WIZARD OF BAGDAD (LE SORCIER DE BAGDAD). U.S.A. *Sc. :* Sam Newmann. *R. :* George Sherman. *Int. :* Dick Shawn.
BAGHDAD THIRUDAN. Inde. *R. :* T.P. Sundaran. *Int. :* M.N. Rajam, T.S. Balaiach, M.G. Ramachanva.
IL LADRO DI BAGDAD (LE VOLEUR DE BAGDAD). Italie-France. *Sc. :* A. Frassinetti et Bruno Vailati. *R. :* Arthur Lubin et Bruno Vailati. *Mus. :* Carlo Rustichelli. *Ph. :* Tonino Delli Colli. *E.S. :* Thomas Howard. *Int. :* Steve Reeves, Edy Vessell, Georges Chamarat, Georgia Moll, Arturo Dominici, Mario Girotti.
1961
LE MERAVIGLIE DI ALADINO (LES MILLE ET UNE NUITS). Italie-France. *Sc. :* Luther Davis. *R. :* Henry Levin (et Mario Bava, 2e équipe). *Ph. :* Tonino Delli Colli. *Mus. :* Angelo Lavagnino. *Int. :* Donald O'Connor (Aladin), Noelle Adam (Sheherazade), Vittorio de Sica (le génie), Aldo Fabrizzi, Raymond Bussières, Michèle Mercier.
1962
SHEHERAZADE. France. *Sc. :* Marc-Gilbert Sauvajon et P. Gaspard-Huit. *Ph. :* Christian Matras. *Mus. :* André Hossein. *R. :* Pierre Gaspard-Huit. *Int. :* Anna Karina (Sheherazade), Gérard Barray, Antonio Vilar, Giuliano Gemma, Marilu Tolo, Gil Vidal, Fernando Rey, Fausto Tozzi.
LA FRECCIA D'ORO. Italie. *Sc. :* Bruno Vailati. *R. :* Antonio Margheriti. *Ph. :* Gabor Pogany. *E.S. :* Fernando Mazza. *Mus. :* Mario Nascimbene. *Int. :* Tab Hunter, Rossana Podesta, Umberto Melnati, Giustino Durano.
THE ADVENTURES OF SINBAD. Japon. *R. :* Taiji Yabushita. Dessin animé de long métrage en couleurs.

1963
SINBAD, ALI-BABA AND ALADIN. Inde. *R. :* P.N. Anora. *E.S. :* Eiji Tsuburaya. *Int. :* Pradeep Kumar, Sayeeda Khan.
THE LOST WORLD OF SINBAD. Japon. *R. :* Senkichi Taniguchi. *E.S. :* Eiji Tsuburaya. *Int. :* Toshiro Mifune, Makoto Satoh, Jun Fanado.
THE THIEF OF BAGDAD. Inde. *Sc. :* Shree Ram, d'après une histoire de H.M. Signh. *R. :* Shree Ram. *E.S. :* B. Gupta. *Mus. :* Baldevnath. *Int. :* Dara Singh, Nishi Helen, Ravi Kumar, Ram Kumar, Amrit Rana, Rameeh Kant, Dillp Dutt, Paul Sharma, Saudagar Singh, Shahid Biznorey, Bimal, Jeevan Kala, Khurshid Maruti, Sheikh, Rani, Sarita and Savita.
CAPTAIN SINBAD (CAPITAINE SINBAD). U.S.A. (tourné en Allemagne). *Sc. :* Samuel West et Harry Relis. *R. :* Byron Haskin. *E.S. :* Lee Zavitz et Augie Lohman. *Ph. :* Gunter Senffleben et Eugen Shuftan. *Mus. :* Michel Michelet. *Int. :* Guy Williams, Heidi Bruhl, Pedro Armendariz, Henry Brandon, Abraham Sofaer, Bernie Hamilton.
1964
THE BRASS BOTTLE (LE RETOUR D'ALADIN). U.S.A. *Sc. :* Oscar Brodney, d'après une nouvelle de F. Ansley. *R. :* Harry Keller. *Int. :* Tony Randall, Barbara Eden, Burl Ives, Kamala Devi, Edward Andrews, Ann Doran, Richard Erdman, Philip Ober, Kathie Browne, Howard Smith, Alex Gerry, Parley Baer.
LE 7 FATICHI D'ALI-BABA (LES DERNIÈRES AVENTURES D'ALI-BABA). Italie. *R. :* Emimmo Salvi. *Int. :* Rod Flash, Bella Cortez, Furio Meniconi.
SINBAD CONTRO I SETTE SARRACINI (SINBAD CONTRE LES SARRAZINS). Italie. *R. :* Emimmo Salvi. *int. :* Dan Harrisson, Bella Cortez, Carol Brown, Gordon Mitchell.
HANTHAR L'INVINCIBLE. Italie. *Sc. :* Guido Malatesta et Arturo Riguel. *R. :* Anthony Dawson (Antonio Margheriti). *Ph. :* Alejandro Ulloa. *Mus. :* Georges Garvarentz. *Int. :* Kirk Morris, Michelle Girardon, Renato Baldini, Manuel Gallardo, Malika Kamal, Nadine Verdier.



1965
SWORD OF ALI-BABA (LES EXPLOITS D'ALI-BABA). U.S.A. *Sc. :* Virgil Vogel d'après le script d'Edmund Hartmann de la version 1943. *R. :* Virgil Vogel. *Int. :* Peter Mann, Jocelyn Lane, Frank Puglia, Peter Whitney, Gavin MacLeod.
1966
PER AMORE...PER MAGICA. Italie. *Sc. :* Duccio Tessari, De Concini et Carallone. *R. :* Duccio Tessari. *Ph.* Alfio Contini *Int. :* Rossano Brazzi, Lorella De Lucia, Mischa Auer, Harold Bradley (le génie), Paolo Poli.











1967
LA LAMPE D'ALADIN. U.R.S.S. *Sc.* : V. Vitkovitch et G. Yagefeld. *Ph.* : L. Ragozine. *Mus.* : A. Mouravliov. *R.* : Boris Rytsarev. *Int.* : Boris Bystrov, D. Tchogovadze, A. Felt, Volodya Efstafyew, E. Verulashvili, S. Kari.
1969
PEPITO Y LA LAMPA MARAVILLOSA. Mexique. *R.* : Alejandro Calindo. *Int.* : Martin Ramos, Maria Duval.
LES MILLE ET UNE NUITS. Japon. *R.* : Osamu Tezuka. Dessin animé de long métrage en couleurs.
1970
ALADIN ET LA LAMPE MERVEILLEUSE. France. *R.* : Jean Image. *Animation* : Denis Boutin et Guy Lehideux. *Mus.* : Fred Freed. Dessin animé de long métrage en couleurs.
1971
ALI-BABA TO YONJUPIKKI NO TOZOKU (ALI-BABA ET LES 40 VOLEURS). Japon. Dessin animé de long métrage en couleurs.
FILNALMENTE, LE MILLE E UNA NOTTE (LES MILLE ET UNE NUITS ÉROTIQUES). Italie. *Sc.* : Dino Verde. *R.* : Anthony M. Dawson (Antonio Margheriti). *Ph.* : Sergio d'Offizi et Enrico Lucidi. *Mus.* : Carlo Savina. *Int.* : Femi Benussi, Barbara Bouchet, Esmeralda Barros, Karis Vassili, Elizabeth Fechner, Salvatore Puntillo, Amedeo Timpani, Barbara Marzano, Lupo de Luca.
1973
THE GOLDEN VOYAGE OF SINBAD (LE VOYAGE FANTASTIQUE DE SINBAD). U.S.A. *Sc.* : Brian Clemens. *R.* : Gordon Hessler. *E.S.* : Ray Harryhausen. *Ph.* : Ted Moore. *Mus.* : Miklos Rozsa. *Int.* : John-Philip Law, Caroline Munro, Tom Baker, Grégoire Aslan, Martin Shaw, Douglas Wilmer, Kurt Christian, Takis Emmanuel, John D. Garfield.
1974
IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (LES MILLE ET UNE NUITS). Italie. *Sc.* et *R.* : Pier-Paolo Pasolini. *Ph.* : Giuseppe Ruzzolini. *Mus.* : Ennio Morricone. *Int.* : Ninetto Davoli, Franco Merli, Franco Citti, Inès Pellegrini, Luigina Rocchi, Tessa Bouche, Margaret Clementi, Alberto Argentino, Franco Letti.
1977
THE THIEF OF BAGDAD. Inde. *R.* : Ram Kumar Bohra. *Int.* : Sharughan Sinha, Sulakshana Pandit, Prem Nath, Prema Narayan, Kabir Bedi.
SINBAD AND THE EYE OF THE TIGER (SINBAD ET L'ŒIL DU TIGRE). U.S.A. *Sc.* : Beverly Cross et Ray Harryhausen. *R.* : Sam Wanamaker. *E.S.* : Ray Harryhausen. *Ph.* : Ted Moore. *Mus.* : Roy Budd. *Int.* : Patrick Wayne, Tarin Power, Jane Seymour, Margareth Whiting, Patrick Troughton, Kurt Christian, Nadim Sawalha, Damien Thomas, Bruno Barnabe, Salami Coker, David Sterne.
1978
ALADIN AND THE WONDERFUL LAMP. Inde. *R.* : Homi Wadia. *Int.* : Sachin, Paintai, Raza Murad.
THE THIEF OF BAGDAD (LE VOLEUR DE BAGDAD). France-Grande-Bretagne. *Sc.* : A.J. Carothers. *R.* : Clive Donner. *E.S.* : Allan Bryce. *Mus.* : John Cameron. *Ph.* : Denis Lewiston. *Int.* : Roddy MacDowall, Kabir Bedi, Peter Ustinov, Marina Vlady, Terence Stamp, Frank Finlay, Daniel Emilfork (le génie), Ian Holm, Pavla Ustinov, Neil MacCarthy, Ahmed El-Shenawi, Kenji Takaki, Vincent Wong, Leon Greene, Bruce Montague.
1979
ARABIAN ADVENTURE. Grande-Bretagne. *R.* : Kevin Connor. *Int.* : Christopher Lee, Olivier Tobias, Emma Samms, Peter Cushing, Capucine, John Wyman, Puneet Sira, John Ratzenberger, Milo O'Shea, Elizabeth Welch, Milton Reid, Shane Rimmer, Athar Malik, Hal Galili et Mickey Rooney.





SUR NOS ECRANS

Alien

U.S.A./G.-B., 1979. **Prod. :** *Brandywine/Ronald Shusett Production.* **Pr. :** *Gordon Carroll, David Giler et Walter Hill.* **Réal. :** *Ridley Scott.* **Pr. Ex. :** *Ronald Shusett.* **Pr. Ass. :** *Ivor Powell.* **Sc. :** *Dan O'Bannon, d'après une hist. de Dan O'Bannon et Ronald Shusett.* **Ph. :** *Derek Wanlint.* **Dir. Art. :** *Michael Seymour, Les Dilley, Roger Christian.* **Mont. :** *Terry Rawlings.* **Mus. :** *Jerry Goldsmith.* **Son :** *Derek Leather.* **Déc. :** *Ian Whittaker.* **Maq. :** *Tommy Manderson, Pat Hay.* **Cost. :** *John Mollo.* **Cam. :** *Adrian Biddle, Colin Davidson.* **Eff. Sp. :** *Brian Johnson et Nick Allder.* **Conception du monstre :** *H.R. Giger.* **Animation de la tête du monstre :** *Carlo Rambaldi.* **Conception des effets visuels :** *Dan O'Bannon.* **Conception artistique :** *Ron Cobb.* **Formes extra-terrestres réalisées par :** *Roger Dicken.* **Coordination des eff. mécaniques du monstre :** *Clinton Cavers.* **Artiste Matte :** *Ray Caple.* **Supervision des modèles réduits :** *Peter Boysey.* **Cascades :** *Roy Scammel.* **Coordination video :** *Dick Hewitt.* **Ph. des maquettes :** *Denys Ayling.* **Le monstre :** *Bolaji Badejo.* **La voix de la « mère » :** *Helen Horton.* **Ass. Réal. :** *Paul Ibbetson.* **Tournage :** *16 semaines à Shepperton Studios (G.-B.).* **Inter. :** *Tom Skerritt (Dallas), Sigourney Weaver (Ripley), Veronica Cartwright (Lambert), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker).* **Dist. :** *Fox.* **Durée :** *124'. Panavision. Eastmancolor. Dolby stereo.*

■ Non seulement **Alien** est LE film de S.-F. de l'année mais il représente depuis **Star Wars** le pas le plus considérable effectué dans le genre. On peut affirmer sans exagération que comme **2001**, **Star Wars** et même **Close Encounters...**, **Alien** est un évènement dans l'histoire du cinéma fantastique.

De par son histoire, **Star Wars** se rattachait à la S.-F. des années 30 : Buck Rogers, Flash Gordon, etc. Avec **Alien**, un bond de vingt ans est franchi. Le thème du film prend directement ses racines dans la S.-F. classique, celle de John Campbell et d'Isaac Asimov. Van Vogt lui-même, présent lors de la « première », se déclarait ravi d'avoir pu ainsi retrouver à l'écran certains de ses thèmes. Car, effectivement, **Alien** n'est ni plus ni moins qu'une nouvelle mouture de l'intrigue développée avec brio dans « La Faune de l'espace » ! Qu'on en juge plutôt :

L'astronef « Nostromo » — vaisseau commercial transportant et raffinant un minerai quelconque — rentre sur Terre lorsqu'il est détourné par un signal mystérieux. Les ordres de la Compagnie affrétant l'astronef sont formels : toute activité quelconque d'origine extra-terrestre doit être élucidée... au prix de l'équipage, si nécessaire ! « Mother », l'ordinateur du « Nostromo » réveille donc l'équipage de son hibernation et dirige le vaisseau vers la source du signal. Celui-ci provient d'un titanesque engin extra-terrestre, naufragé probablement depuis des siècles, sur une planète peu hospitalière. Au cours de leur exploration du navire spatial étranger, un des membres de l'équipage découvre une espèce d'œuf. En présence d'énergie, celui-ci s'ouvre et une créature parasitaire, sorte d'hybride entre une araignée et une méduse, vient se fixer sur le visage de l'astronaute. Ramené à bord, tandis que le « Nostromo » quitte la planète, nous découvrons que la « chose » a pondu un œuf à l'intérieur du malheureux. Dévoré vivant, celui-ci meurt et le monstre s'échappe. Doué de capacités extraordinaires pour survivre et s'adapter, l'extra-terrestre est maintenant caché à bord du « Nostromo ». La chasse s'engage. Le suspense nous empoigne et ne nous lâchera plus jusqu'à la dernière seconde du film...

Star Wars était une bande dessinée d'aventure, un space-opera. **Alien** est un récit d'horreur, un film empreint d'un sombre réalisme qui vous garde cloué au fond de votre siège pendant toute sa durée. Du point de vue suspense ou scènes-choc, peu de films peuvent se vanter de rivaliser avec **Alien**, qui est sans doute le premier film d'épouvante du futur ! Une photographie impeccable, crée un monde de demi-teintes, baignant dans l'ocre et le pourpre, couleurs de la peur : pas de lumière aveuglante, d'angles nets comme dans **Star Wars**, pas de flous artistiques comme dans **Close Encounters...** ; **Alien** respire un quotidien déprimant : machines, astronef appartiennent à un monde cohérent, vraisemblable. Les mouvements de la caméra, parfois subjective, nous font partager la vie de l'équipage... Soudain : le choc, l'extra-terrestre, le monstre, faisant appel à nos peurs les plus secrètes.

Le scénario nous réserve surprises après suprises. Le combat pour la survie de l'équipage devient nôtre. Chaque rebondissement, même s'il eût pu être anticipé, nous surprend car le temps d'évaluer la situation ne nous a pas été laissé.

Puissant atout de l'histoire, les effets spéciaux sans lequel le film ne pourrait exister sont ici exploités à double titre : **Alien** juxtapose en effet un monde technologique qui doit paraître réel, et un merveilleux extra-terrestre qui doit littéralement être au-delà de notre imagination. L'entreprise était risquée — mais elle a réussi grâce aux talents considérables de Giger dont l'Astronef Étranger n'est pas près de s'effacer de nos mémoires, et du tamdem Foss-Giraud qui a su inventer toute un monde de machines plausibles. Auteur du fameux « Necronomicon » (la version illustrée), Giger nous éblouit : ses décors respirent l'étrange, voire la peur. Le voyage à l'intérieur de l'astronef naufragé, avec son pilote géant, mort depuis des éternités, appartenait jusqu'ici aux mondes de Stefan Wul, Harlan Ellison, Van Vogt. Le voici à l'écran. Indubitablement, c'est l'influence de Giger qui domine et, comme le film va progressant, on remarque que l'intérieur du « Nostromo » — présenté au début sous un éclairage clair, ultra-réaliste (Foss/Giraud) — devient baigné d'ombres, envahi de câbles, de chaînes, bref, le monde de Giger qui symbolise l'Étrange et la Peur envahit physiquement le vaisseau, accroissant ainsi notre sensation de malaise. S'intégrant magnifiquement au sein de cette intrigue et de ce monde, les acteurs sont, après l'exceptionnelle qualité de la mise en scène, le deuxième facteur expliquant la puissance d'**Alien**. Le réalisme des choses s'étend aux hommes, et Dan O'Bannon[1] qui nous avait déjà présenté l'équipage le plus bizarre de l'espace avec **Dark Star** n'a pas peur de nous montrer ici non les héros habituels de la S.-F. mais de vrais humains, en proie à leurs conflits, préoccupés par leur bonus de fin de croisière, hésitant à prendre certaines responsabilités, bref, des êtres qui, de par leur humanité même, nous communiquent leur angoisse.

L'héroïne principale, Ripley (Sigourney Weaver) joue avec un tel naturel et une telle énergie que sa performance emporte littéralement le film. **Alien**, admirable au regard, n'aurait pu être qu'un film de S.-F. à gadgets : astronefs, extra-terrestres, décors, etc. Grâce à l'équipage, il acquiert la dimension d'un véritable drame, devenant peut-être le premier space-opera à nous présenter des personnages qui arrivent à nous faire oublier le monde extraordinaire dans lequel ils se meuvent.

En définitive, **Alien** représente par rapport à **Star Wars** l'étape suivante : le space-opera ne suffit plus, les fantastiques techniques mises au point par les magiciens des Effets Spéciaux ne sont plus utilisées pour le plaisir et en tant que fin, mais servent de support à une brillante prestation d'acteurs et une intrigue menée de façon magistrale... ■

JEAN-MARC LOFFICIER

1. Voir entretien avec Dan O'Bannon dans notre n° 7.

Buck Rogers au 25e siècle

U.S.A., 1979. **Prod. :** *Glen A. Larson Prod.* **Pr. :** *Richard Caffey.* **Réal. :** *Daniel Haller.* **Pr. Ex. :** *Glen Larson.* **Pr. Ass. :** *Andrew Mirisch, David Phinney.* **Sup. de Prod. :** *Leslie Stevens.* **Sc. :** *G. Larson et L. Stevens.* **Ph. :** *Frank Beascoechea.* **Dir. Art. :** *Paul Peters.* **Mont. :** *Bill Martin, David Howe.* **Mus. :** *Stu Phillips.* **Cost. :** *Jan-Pierre Dorleac.* **Matte artiste :** *Syd Dutton.* **Chorégraphie :** *Miriam Nelson.* **Eff. Sp. :** *Bud Ewing, Jack Faggard.* **Miniatures et eff. optiques :** *D. Garber et Wayne Smith.* **Inter. :** *Gil Gerard, Pamela Hensley, Erin Gray, Henry Silva, Tim O'Connor, Joseph Wiseman, Duke Butler, Felix Silla.* **Dist. :** *Universal (U.S.A.), C.I.C. (France).* **Durée :** *88'. Couleurs.*

■ Tout le monde, du moins aux États-Unis, connaît le nom de Buck Rogers. Tout premier super-héros d'une bande dessinée de science-fiction, il eut beaucoup d'imitateurs : Flash Gordon, Brick Bradford et, plus près de nous, **Star Wars**. Car, en effet, Buck Rogers est l'Ancêtre, le premier à se promener de planète en planète dans des fusées défiant les règles les plus élémentaires de l'astronautique, le premier à porter des costumes aux couleurs criardes, le premier à utiliser des pistolets à rayons faisant « zap ». Bref, le modèle du parfait héros de l'espace. Un sujet en or si on considère la vogue actuelle.

Un « remake » est une entreprise dangereuse : certains y laissèrent leur réputation (Dino de Laurentiis et **King Kong** pour n'en citer qu'un). Le producteur, Glen Garson (**Battlestar Galactica**) choisit de projeter son héros dans une version « actualisée » du space-opera, suivant le bon vieil adage « le futur n'est plus ce qu'il était », ce qui se traduit de nos jours à Hollywood par une inflation budgétaire et des effets spéciaux qui, il y a encore de cela quelques années, auraient fait pleurer de joie tout amateur de S.-F.

En effet, notre Buck Rogers quitte l'Amérique de 1987 et, après avoir été congelé par accident dans l'espace, se retrouve dans un XXVe siècle situé à mi-chemin entre George Lucas et Cecil B. de Mille. Capturé par la Forteresse Spatiale de la Princesse Ardella, émissaire de l'empire Draconien, Buck est renvoyé sur Terre. Une Terre qui est à moitié détruite, contrôlée par des ordinateurs et où les rares villes encore debout côtoient un paysage de ruine peuplé de mutants.

Buck, bien évidemment, est pris pour un espion des Pirates qui harcèlent les vaisseaux terriens. Après diverses péripéties, il réussira à se disculper et à démasquer l'imposture de la Princesse dont l'Empire soutient, en réalité, les Pirates.

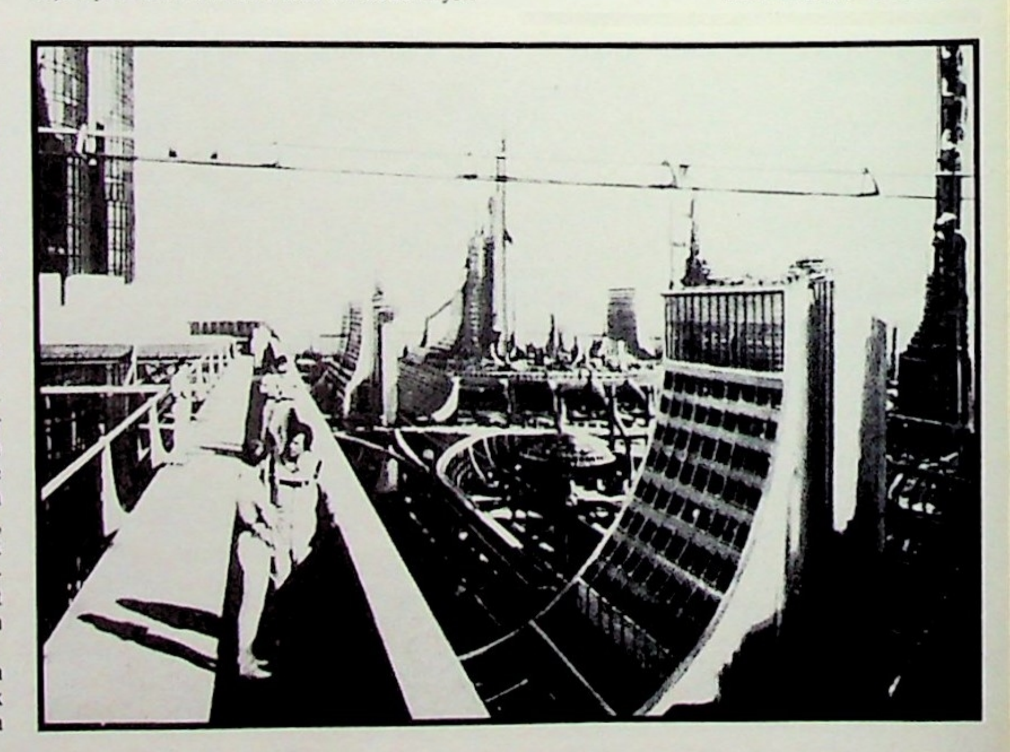
Les personnages présentés sont dignes de la bande dessinée : Buck Rogers, mais aussi le Docteur Theo — membre du Conseil des Ordinateurs et transporté par un petit robot baptisé Twiggy —, la blonde dirigeante des astronefs terriens et surtout la princesse Ardella et son escorte. Quoi de plus plaisant, en effet, de retrouver un monde issu directement du « Flash Gordon » d'Alex Raymond : princesse — oh ! combien ravissante — garde du corps géant vaguement manchou, empereur style Ming l'Impitoyable, Caine, vilain sournois et sans scrupules (vêtu de noir comme il se doit !)... bref, le péril jaune version post-**Star Wars**.

On peut regretter cet aspect volontairement ridicule que certains qualifieront d'infantile. Mais on peut aussi y voir un certain second degré, un sens de la dérision qui manquait à **Battlestar Galactica**. Buck Rogers n'est pas un héros, il danse mal, il n'est pas très malin (mais fait preuve de bon sens) et n'a aucun super-pouvoirs. Pas de Force ou autre mysticisme de pacotille, comme dans **Star Wars**. Pas de grands mots ou de déclarations pompières comme dans **Galactica**. Un space-opera qui évite de se prendre au sérieux.

La réalisation n'en reste pas moins à la hauteur, et **Buck Rogers**, conçu à l'origine pour être le « pilote » d'une série télévisée (qui est d'ailleurs en préparation), ne choque pas sur le Grand Écran. La qualité des Effets Spéciaux, la photo, l'excellente musique composée par Glen Larson lui-même sont autant d'atouts qui font de cette histoire un divertissement plaisant. On peut, bien sûr, déplorer comme à l'habitude que le jeu des acteurs ne soit pas particulièrement convaincant. Mais cette faute n'est-elle pas inhérente à l'ensemble du système télévisé américain ?

En conclusion, on trouvera dans **Buck Rogers** un film non prétentieux, volontiers peu sérieux. Il est intéressant de constater que deux ans à peine après **Star Wars** les pastiches ont déjà fait leur apparition : **Star Crash** hésitait entre le sérieux et le comique. **Buck Rogers** n'hésite plus : qui pourrait prendre en effet au pied de la lettre une bande de samouraïs de l'espace poursuivant un Guy l'Éclair de supermarché !! ■

JEAN-MARC LOFFICIER



Ces Garçons qui venaient du Brésil

G.-B., 1978. **Prod. :** *Producer Circle.* **Pr. :** *Martin Richard et Stanley O'Toole.* **Réal. :** *Franklin J. Schaffner.* **Sc. :** *Heywood Gould, d'après le roman de Ira Levin.* **Ph. :** *Henri Decae.* **Dir. Art. :** *Peter Lamont.* **Mont. :** *Robert E. Swink.* **Mus. :** *Jerry Goldsmith.* **Son :** *Derek Ball.* **Cost. :** *Anthony Mendleson.* **Inter. :** *Gregory Peck (Josef Mengele), Laurence Olivier (Ezra Lieberman), James Mason (Eduard Siebert), Lili Palmer (Ester Lieberman), Uta Hagen (Frieda Maloney), Steven Guttenberg (Barry Kohler), Denholm Elliott (Sidney Beynon), Rosemary Harris (Mrs. Doring), John Dehner (Henry Wheelock), John Rubinstein (David Bennett), Anne Meara, Jeremy Black, David Hurst, Bruno Ganz, Michael Gough.* **Dis. :** *Parafrance (France).* **Durée :** *123'. Couleurs.*

■ Comment fabriquer un nouvel Hitler ou comment reproduire le même homme en × exemplaires ? Tout simplement par *clonage*, un procédé qui n'appartient plus tout à fait au domaine de la S.-F. — on se souvient des déclarations fracassantes d'un Américain qui prétendait avoir réussi un clone humain viable. Ne reposant sur rien de fondé, les dites « révélations » ne doivent pas masquer l'état très avancé des recherches en la matière : d'ores et déjà réalisé expérimentalement sur de petits mammifères, le clonage devrait être pratiqué sur l'homme avant la fin du siècle. Ce procédé consiste à féconder un ovule dont on a détruit le potentiel génétique par rayons U.V. avec une cellule (qui contient à elle seule toute l'information génétique nécessaire à l'élaboration d'un être) prélevée sur le corps du donneur. Cette cellule peut être conservée et l'homme reproduit après sa mort. On obtient ainsi un duplicata physiologique. Pour qu'il y ait extension au comportement, il faudra également recréer l'environnement socio-culturel et les conditions affectives qui ont présidé à la croissance du donneur. Alors un vrai double, porteur des mêmes virtualités que le sujet original, aura une chance de se développer.

Tel est le sujet du roman d'Ira Levin : « The Boys From Brazil[1] », très fidèlement adapté au cinéma par Franklin J. Schaffner dans le film homonyme.

Gregory Peck y change pour la première fois de registre, sortant des rôles de « justiciers » pour incarner un « méchant », rien moins que « l'ange de la mort », généticien travaillant pour Hitler, bourreau d'Auschwitz : le docteur Josef Mengele. Sa haute stature et son interprétation remarquable servent admirablement son personnage, absolument antithétique avec celui qu'incarne Laurence Olivier. Autant ce dernier semble fragile, usé (et sa composition : voix flûtée, dos un peu voûté, démarche fatiguée, contribue à renforcer cette impression), autant Peck, auquel le réalisateur a résolument conféré une chevelure noire (elle est très logiquement grise dans le roman) apparaît comme un homme dans la force de l'âge, carré, solidement campé sur ses jambes bottées, regard étroit, perçant, dominateur : un géant ! (ou faut-il dire un ogre ?).

Plus encore qu'un film sur le clonage, **The Boys From Brazil** est l'affrontement de deux forces symbolisées par ces deux hommes que tout oppose mais qui doivent fatalement se rencontrer.

Ce film, parabole sur David et Goliath, l'homme tout seul (ou presque) faisant avorter l'entreprise d'une puissante organisation, montre également le grignotement d'un pouvoir. A la fin, ce sont deux individus qui s'opposent. Mengele est alors tout aussi isolé dans son action que Lieberman. C'est ce qui rend réaliste le triomphe de ce dernier.

Un rêve est fou (mais scientifique : en reproduisant cent fois l'expérience, Mengele met les lois de la probabilité de son côté ; cela lui donne la certitude de la réussite) et partant, irréel, lorsqu'il est le fait d'un seul homme. Tuer quatre-vingt-quatorze petits fonctionnaires de soixante-cinq ans, à dates fixes, sans autre explication que : « l'espoir et l'avenir de la race aryenne sont en jeu », c'est du délire, c'est *un* délire. Mais le groupe permet à ce délire d'aboutir. En s'emparant de la folie, il la rend effective, l'installe dans le réel. La défection du groupe rend l'individu à sa folie, elle lui retire les moyens de la réalisation de son délire.

La séquence avec les chiens sert de révélateur. (On pense au film de Ruellan/Jessua : **Les Chiens**.) Révélateur de l'hystérie de Mengele qui se laisse naufrager par elle lorsqu'il voit sa créature, l'enfant qu'il a façonné de ses mains, lui échapper, révélateur de l'intelligence froide et calculatrice et des tendances sadiques de ce dernier, révélateur de la force tranquille de Lieberman.

Malgré quelques faiblesses (gratuité du plan de l'Indienne au torse nu qui balaie la terrasse et absence d'intérêt de l'insistance sur la fille débile qui ouvre le bal avec Mengele, débilité qui n'est reliée à rien et ne débouche sur rien), Schaffner a su admirablement tirer parti du roman de Levin, cernant au plus près les personnages sans pour autant les caricaturer, faisant interférer habilement un documentaire sur le clonage avec la fiction d'un souvenir d'opération de Mengele, découpant au mieux l'intrigue en jouant constamment sur les deux plans de réalité où opèrent ses deux protagonistes : isolement/groupement, pauvreté/luxe, vêtements blancs de colonisateur/vêtements sombres, chaleur/froid (paroxysés au moment où Mengele abandonné des siens et qui a quitté le Brésil où fait rage l'incendie de sa maison, arrive en Pennsylvanie sous la pluie).

Il en résulte un film très fort qui ne se sert du véhicule S.-F. que pour mieux dénoncer ce qui se passe aujourd'hui en Amérique latine grâce à l'indifférence et à la « mémoire courte » des hommes qui ont fait l'histoire et feraient bien de se préoccuper des enfants qu'on lui fait dans son dos... ■

JOËLLE WINTREBERT

1. Roman passionnant qui vient d'être édité en collection de poche, aux éditions J'ai Lu.

Phantasm

U.S.A., 1979. **Réal. :** *D. Coscarelli.* **Pr. :** *Don Coscarelli.* **Pr. Ass. :** *Paul Pepperman.* **Sc. :** *D. Coscarelli.* **Ph. :** *D. Coscarelli.* **Conseiller visuel :** *Roberto Quezada.* **Dir. Art. :** *S. Tyer, David Gavin Brown.* **Mont. :** *D. Coscarelli.* **Mus. :** *Fred Myrow, Malcolm Seagrave.* **Son :** *Michael Gross.* **Eff. Sp. :** *Paul Pepperman.* **Inter. :** *Michael Baldwin (Mike), Bill Thornbury (Jody), Reggie Bannister (Reggie), Angus Scrimm (le responsable des Pompes funèbres), Kathy Lester, Terrie Kalbus, Ken Jones, Susan Harper, Lynn Eastman, David Arntzen, Ralph Richmond, Bill Cone, Laura Mann, Mary Ellen Shaw, Myrtle Scotton.* **Dis. :** *Avco Embassy (U.S.A.), U.G.C. (France).* **Durée :** *90'. Technicolor.*

■ Tandis que la plupart des pays européens, producteurs de films fantastiques, traversent actuellement une assez médiocre période en se cantonnant souvent dans la facilité des imitations et des « remakes », les États-Unis font preuve à plus d'un titre d'une double vitalité. Non seulement, **Close Encounters**, **Superman**, et prochainement **Meteor**, vont définitivement sacrer le Fantastique roi des genres cinématographiques, mais encore faut-il compter avec l'arrivée fracassante de toute une pléiade de très jeunes metteurs en scène, bien décidés à emboîter le pas à Brian de Palma dont ils partagent à la fois l'admiration nostalgique pour le passé du 7e Art et le goût pour un lyrisme échevelé virtuellement technique. Les budgets dont ils disposent classent leurs films d'emblée dans la série « B », mais le soin apporté à tous les niveaux de leur travail peut rivaliser avec celui des plus prestigieuses productions hollywoodiennes. Dernière révélation de cette fameuse école d'immigrés italiens (qui nous donna entre autres Lucas, Palma, Scorcese, Coppola, Stallone...), Don Coscarelli promet d'être, avec le réalisateur de **Phantom of the Paradise**, le plus apprécié des jeunes illustrateurs de l'épouvante cinématographique. A l'instar de celle de Palma, sa carrière relève déjà de la légende : il écrivit son premier film à 17 ans et le termina à 19. Il s'agissait d'un drame : **Jim the World's Greatest**. En revanche, le second fut une comédie amère, **Kenny and Company**. Soucieux d'un certain éclectisme dans le choix des sujets et désireux d'engendrer un véritable film d'auteur, il a co-produit, photographié, monté, écrit et réalisé le terrifiant **Phantasm**. Il n'a que 25 ans, et pense déjà à aborder un nouveau genre...

Il est difficile après une vision de **Phantasm** d'organiser ses impressions, non qu'elles soient contradictoires, mais plutôt parce que le troisième film de Don Coscarelli ne ressemble à nul autre. De part cette sur-originalité, il vient se ranger aux côtés des déroutants **Pic-Nic at Hanging Rock** de Peter Weir et **Bermuda Depths** de Tom Kotani, en somme de ces œuvres inattendues que rien ne destinait, et surtout pas l'inspiration commerciale du moment, à voir le jour. Annoncé par le superbe **Legendary Curse of Lemora** que l'on croyait jusqu'alors sans descendance, **Phantasm** est tout d'abord l'affirmation d'un nouveau style de mise en scène qui doit beaucoup aux recherches de Dario Argento (notamment dans l'emploi des dominantes de couleurs et de la musique moderne à leitmotiv). Toutefois, Coscarelli va beaucoup plus loin dans l'élaboration de son film, car, au-delà d'un récit à suspense absolument hallucinant, **Phantasm** se présente comme une œuvre « ésotérique » dont la clef se cache derrière le choc de la dernière image. Mais peut-être vaut-il mieux ne pas chercher à analyser, sursaut après sursaut, ce cauchemar d'enfant, pour préserver ainsi la poésie que son auteur est parvenu à insuffler au moindre de ses cadrages. Et puis aussi, il n'est pas dit que votre interprétation du film soit la même que celle de votre voisin — pour la bonne raison que **Phantasm** ne joue pas sur des thèmes inquiétants et refoulés, mais sur la libération tapageuse de toute une mythologie, de tout un bestiaire, engendrés par le rêve, la lecture des contes et le souvenir diffus de faits incompréhensibles, survenus durant telle ou telle enfance. Le cimetière obscur, les figures encapuchonnées tapies derrière les pierres tombales, les doigts sectionnés mais vivants, la sphère d'argent-vampire, l'insecte visqueux aggrippé aux cheveux, le croque-mort géant, etc., constituent une panoplie de nos plus vieilles peurs.

Phantasm possède la résonnance d'un cri d'enfant et l'impact ambigu d'une superstition. Beaucoup de films d'épouvante essaient de faire peur en dévoilant leurs atouts dès les premières minutes ; hélas ! cette démarche réconforte trop souvent le spectateur séduit dans un premier temps, blasé dans un second. Tandis que **Phantasm** nous enchaîne aux pérégrinations d'un jeune garçon qui



s'enfonce de plus en plus loin dans un monde qu'il ne connaît pas plus que nous. Et il n'est donc pas étonnant que, durant toute la projection, les acclamations terrifiées du public firent écho à celles du petit Michael Baldwin.

A l'instar du débarras sordide de **Death Trap** de Tobe Hooper, où la caméra, en compagnie d'une fillette, tentait d'échapper au tueur à la faux et au saurien, l'univers imaginé par Coscarelli est d'autant plus effrayant qu'il nous apparaît bien familier, que n'importe qui peut y avoir pénétré puis l'avoir oublié, et le retrouver, simplement, en entrant dans une salle de cinéma. A cet égard, la visite du grand mausolée et de son labyrinthe de couloirs de marbre où résonnent les pas d'un géant karloffien, le sifflement d'une boule volante suceuse de cerveaux et les hurlements hystériques de créatures rabougries, vêtues de robes de bure, procurent ce que l'on peut décemment appeler le « vertige de l'angoisse ». Il est d'ailleurs surprenant de constater que l'impact de **Phantasm** provient en grande partie du lyrisme de sa mise en scène. Dès **Jim, the World's Greatest**, les critiques avaient remarqué la sensibilité exacerbée de Coscarelli. Celui-ci avoue d'autre part que **Kenny and Company** est l'histoire de son enfance de gavroche. De ce fait, **Phantasm** confirme en quelque sorte le très fort sentiment autobiographique qui parcourt toute l'œuvre du cinéaste, ne serait-ce que par la présence du jeune Michael Baldwin, co-vedette de **Kenny and Company**, du père de Don Coscarelli coproducteur, et de sa femme, accréditée au générique sous le nom de S. Tyer. Conçu en famille, **Phantasm** s'éloigne donc considérablement des prétentions commerciales du **Sanctuary for Evil** de Lawrence Foldès (19 ans), Coscarelli étant surtout arrivé à préserver son imagination d'enfant amateur de fantastique. Des piles de livres de science-fiction amoncelées sur la table de chevet de Michael aux références à **Invaders from Mars** de W.C. Menzies (qui présentait également un garçonnet incompris de tous et pourtant témoin d'événements supra-naturels), ce « patchwork » génial et inspiré nous inquiète à force de clins d'œil. Tomber dans les pièges de son imagination gavée d'étrangetés et de bizarreries n'est guère difficile semble affirmer Coscarelli, d'autant plus si d'une façon ou d'une autre, l'on s'éveille à l'un des mystères de l'existence. Ici, l'histoire s'organise à partir d'une frustration. Le jeune Michael a une peur maladive de perdre son grand frère qui, depuis la mort de leurs



parents, a pris soin de lui. Jody, c'est donc le compagnon que l'on ne veut pas voir partir, que l'on ne quitte jamais, que l'on admire pour son insouciance et son expérience, et que l'on assimile au super-héros de ses livres favoris. Voilà pourquoi, cette belle jeune fille blonde devient un danger, jusqu'à prendre lors du final l'apparence terrifiante du croquemitaine, car, dans l'esprit traumatisé de Michael, la femme comme la Mort enlève l'homme à sa liberté, à ses proches, à sa famille. Tout le film est traversé par cette crainte de l'intrus, de l'élément perturbateur, et par cette idéalisation forcenée de Jody, qui se tire des pires situations, fait mouche à chaque coup de fusil et apparaît au sommet d'une colline, nimbé d'une lumière surnaturelle, archétype du Bien parvenu à enfermer le Mal grâce à un éboulement invraisemblable. Mais au-delà de la frénésie d'un spectacle inattaquable dans sa démesure onirique, Coscarelli rend profondément émouvante la croisade désespérée du petit garçon dont le réveil à la réalité, dure et cruelle, appellera une ultime et définitive replongée dans le cauchemar. Malgré toute sa vaillance, la raison de Michael n'aura pas supporté la désillusion, et son dernier passage à travers le miroir tiendra, pour ainsi dire, du suicide.

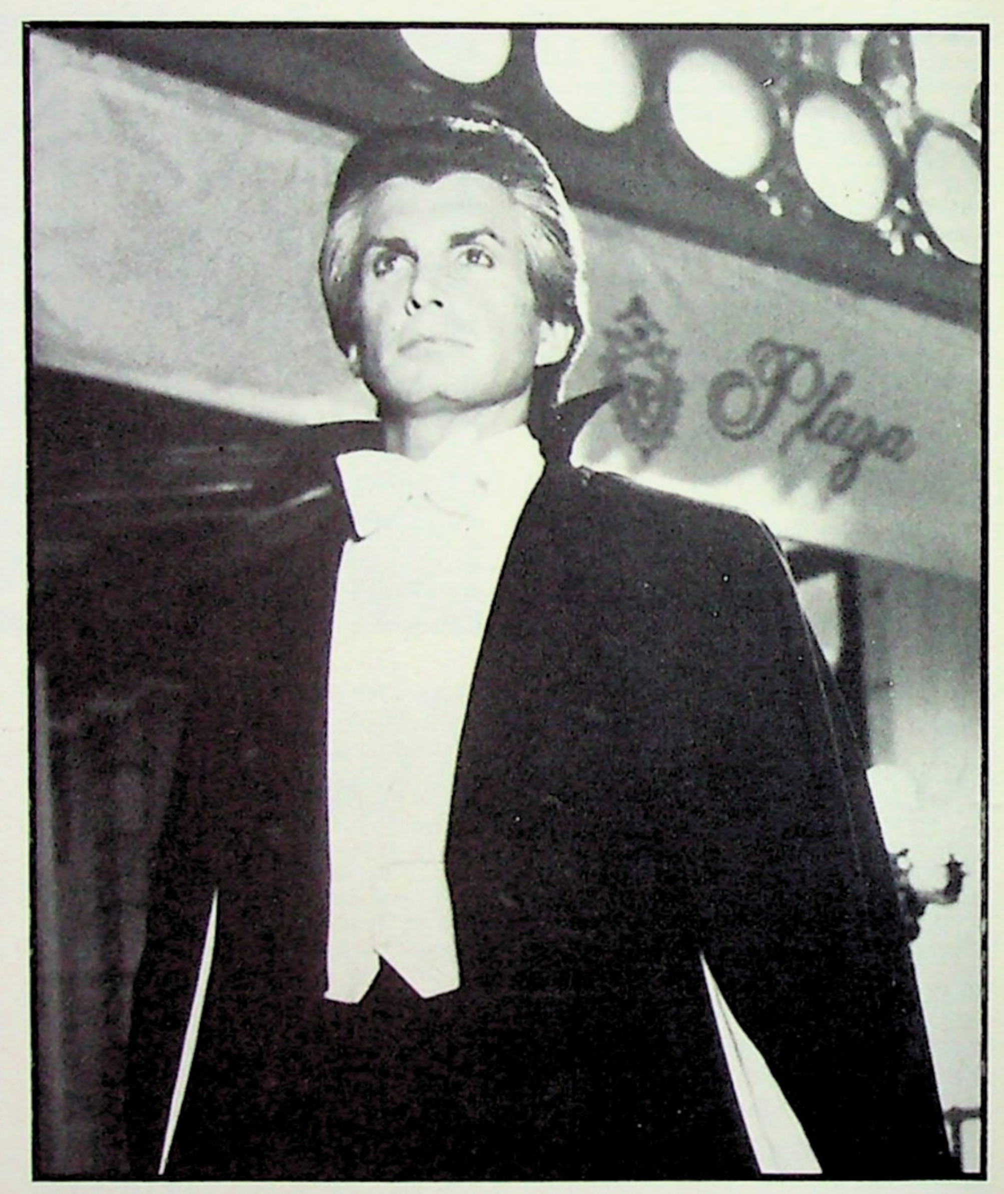
Sans distiller l'ambiance morbide propre aux films de Mario Bava, qui jouaient également sur des correspondances entre la Mort et l'Amour, **Phantasm** s'impose comme une éprouvante peinture de l'indicible, peinture qui rejoint le merveilleux, à l'occasion d'une étonnante incursion dans la science-fiction. A ce titre, nous ne sommes pas très loin de l'univers crépusculaire d'un Lovecraft, et **Phantasm**, bien plus que la **Malédiction d'Arkham** de Corman, évoque sans la troubler, ni la traquer, une atmosphère où rampent et gémissent des créatures infernales jaillies d'un monde croupissant dont les portes ne sont rien moins que les plaques des caveaux de marbre d'un gigantesque mausolée. Les frissons peuvent se répéter à l'infini, tout n'est que rêve, même quand Michael ne dort pas : les formes naines ne hantaient-elles pas le cimetière bien avant son entrée dans le sommeil ?

La réussite majeure de ce film réside dans son pari, tenu et gagné, de nous tétaniser avec des procédés quasiment auto-parodiques, de nous faire accepter l'horrible petite bête de plastique, et de profiter à notre insu de l'obscurité de la salle pour nous plonger dans un angoissant sommeil éveillé. Et qui sait si Coscarelli, sans le savoir lui-même, n'a pas éclairé en chacun de nous les recoins les plus sinistres de notre imagination... ■

CHRISTOPHE GANS

Love at First Bite

U.S.A., 1979. **Prod. :** *Melvin Simon Prod.* **Pr. :** *Joel Freeman.* **Réal. :** *Stan Dragoti.* **Pr. Ex. :** *George Hamilton, Robert Kaufman.* **Sc. :** *Robert Kaufman.* **Ph. :** *Edward Rosson.* **Pr. Ass. :** *Harold Vanarnum.* **Ph. :** *Edward Rosson.* **Dir. Art. :** *Serge Krizman.* **Mont. :** *Mort Fallick, Allan Jacobs.* **Mus. :** *Charles Bernstein.* **Son :** *Don Bassman.* **Maq. :** *William Tuttle.* **Cos. :** *Dunhill Tailors, Oscar de la Renta.* **Chorégraphie :** *Alex Romero.* **Inter. :** *George Hamilton (Comte Dracula), Susan Saint James (Cindy Sondheim), Richard Benjamin (Dr Jeff Rosenberg), Dick Shawn (Lt. Ferguson), Arte Johnson (Renfield), Sherman Hemsley (Révérend Mike), Isabel Sanford (le juge).* **Dis. :** *A.I.P. (U.S.A.), C.F.D.C. (France).* **Durée :** *96'. Couleurs.*



■ **Love at First Bite** est un film sans prétentions : le comte Dracula, chassé de son pays par les communistes qui désirent transformer son château en H.L.M., décide de partir pour les U.S.A. où il espère rencontrer un mannequin dont il est tombé amoureux en lisant des revues légères. Suivi de son fidèle Renfield (interprété magistralement par Arte Johnson), il arrive donc à New York et se met en chasse. Un seul problème, hélas ! le « fiancé » de son idole, psychiatre de son état, est en réalité le dernier des Van Helsing ! Affolé par l'idée de perdre sa fiancée — qu'il s'était jusque-là obstinément refusé à épouser — suivi par un commissaire maladroit, il commettra bourde sur bourde qui le feront presque... interner ! Car, ici, c'est Dracula qui a le beau rôle, qui danse le disco, séduit la belle et s'envole avec elle (transformé en chauve-souris bien sûr) vers des cieux plus propices.

On assiste donc à un complet retournement de situation et un tel pari n'était pas facile : rendre Dracula aussi sympathique tout en lui conservant ses pouvoirs, sa force et sa dignité, était une gageure. Force nous est de reconnaître que **Love...** ne se prive pas d'utiliser tous les clichés et les poncifs du genre. Pourtant, le cocktail est un succès, essentiellement dû à George Hamilton, vampire racé, distingué, légèrement étonné de la folie du monde moderne qui l'entoure mais ne perdant jamais son sang-froid (si l'on peut dire !) et c'est avec entrain et gaieté que nous suivons notre mort-vivant dans ses pérégrinations.

Love... ne prétend pas au chef-d'œuvre ; il n'en reste pas moins un film extrêmement agréable doté de morceaux de bravoure qui figureront probablement dans les archives du vampirisme cinématographique. Nous ne pouvons résister au plaisir d'en citer un : Dracula et sa nouvelle conquête dînent dans un restaurant élégant de la 5e Avenue. Surgit Van Helsing, revolver en main. « Je vais vous tuer, comte ! Trois balles d'Argent tirées dans le cœur du vampire... » s'écrie-t-il en déchargeant son arme dans la poitrine de Hamilton, imperturbable. « Vous vous trompez, mon cher », déclare celui-ci, « cela, c'est bon pour les loup-garous ! » « Ah ! vous croyez ? » s'excuse Van Helsing tandis qu'il est entraîné par les infirmiers...

L'énorme succès remporté aux U.S.A. par **Love at First Bite** a permis à ses producteurs d'envisager une suite, un... **Divorce - Dracula style** qu'on nous promet pour 1980 ! ■

JEAN-MARC LOFFICIER

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er AVRIL AU 15 JUIN

LE BRAS ARMÉ DE WANG YU CONTRE LA GUILLOTINE VOLANTE (ONE-ARMED BOXER VS FLYING GUILLOTINE), de **Wang Yu** (Hong-Kong, 1976), avec **Wang Yu, Kam Kang** (23-5).

Seconde aventure du « boxeur manchot », personnage imaginé par l'acteur-réalisateur Wang Yu, à l'occasion d'un démentiel **One-Armed Boxer (Le Roi du Kung-Fu attaque**, en France), ce film se voit affublé au générique français du titre aberrant de : **Massacre à la guillotine** ! Le doublage, tout aussi lamentable, amoindrit sérieusement l'impact de cette bande un peu lassante mais très correctement réalisée, où l'on peut remarquer, outre la dévastatrice guillotine volante, un étonnant guru qui, tel le leader des célèbres Fantastic Four de Stan Lee, projette ses membres de caoutchouc vers ses adversaires déroutés ! (C.G.)

CES GARÇONS QUI VENAIENT DU BRÉSIL (THE BOYS FROM BRAZIL) (30-5).

Voir critique dans ce numéro.

LE COMMANDO DES MORTS-VIVANTS (SHOCK WAVES), de **Ken Wiederhorn** (U.S.A., 1975), avec **Peter Cushing, John Carradine, Brooke Adams** (6-6).

« Quelque part à l'est des Caraïbes, un petit bateau de croisière entre en collision avec un énorme cargo dont les passagers sont des soldats nazis disparus vingt ans plus tôt à bord du même navire... »

Tourné voici quatre ans en 16 mm, ce petit film d'amateurs ne présente guère d'autre intérêt que celui de réunir, pour la première fois à l'écran, John Carradine et Peter Cushing, ce dernier incarnant le chef du commando. Après un début prometteur, le film s'enlise ensuite dans les sables mouvants du conformisme et de la monotonie. (A.G.)

LES ÉVADÉS DE L'ESPACE (MESSAGE FROM SPACE) (11-4).

Voir critique dans notre précédent numéro.

PHANTASM (4-7).

Voir critique dans ce numero.

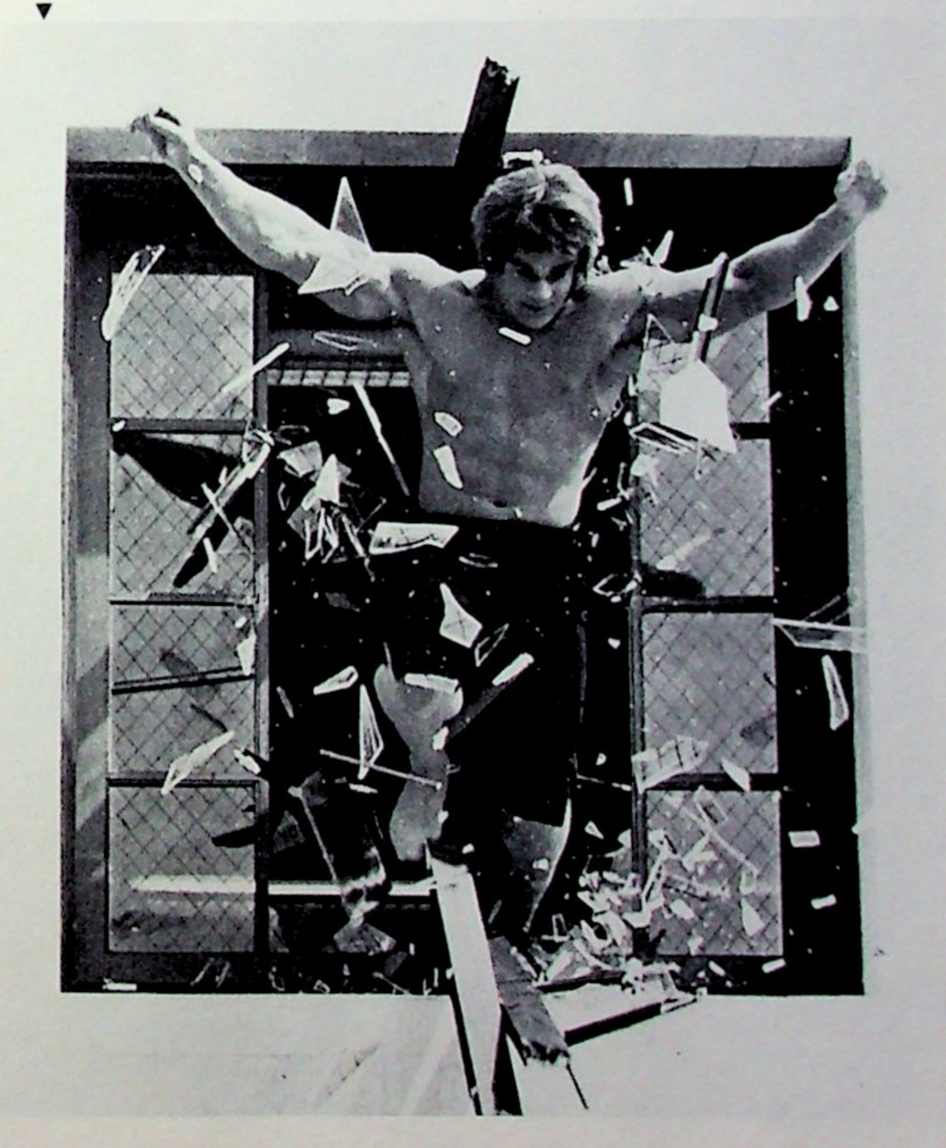
GOLDORAK (Japon, 1978) (4-4).

Après avoir fasciné les enfants et inquiété les censeurs sur le petit écran, le colossal robot d'acier de la firme Toei, mélange détonnant de gladiateur futuriste et de grand monstre japonais, trouve les honneurs des salles obscures. Bien qu'il ne s'agisse en aucun cas d'un long métrage et qui plus est d'épisodes inédits, ce montage (fort bien fait par ailleurs) de trois émissions télévisées conserve sur le grand écran toute sa dangereuse agressivité. Encore plus explosif sur la toile blanche, le sadisme excessif des séquences d'action compense largement l'extrême pauvreté de l'animation. La mode ne semble pas se ralentir puisque la Toei confirme et accentue avec ses derniers-nés **Voltus V** et **Dartanas**, la violence baroque et réactionnaire de la plus belle invention commerciale nippone depuis la naissance de Godzilla. (C.G.)

L'INCROYABLE HULK (THE INCREDIBLE HULK), de **Kenneth Johnson** (U.S.A., 1977), avec **Bill Bixby, Lou Ferrigno, Susan Sullivan, Jack Colvin**. (13-6)

Après **Spiderman** et **Wonder Woman** et en attendant l'arrivée prochaine du **Dr Strange**, c'est au tour de Hulk de drainer l'énorme masse des lecteurs de B.D. vers l'entrée des salles obscures. Il est cependant regrettable que les distributeurs aient choisi de nous présenter le « pilote » décevant d'une série particulièrement réussie, conçue dans l'optique des **Wonder Woman**, c'est-à-dire de l'action la plus mouvementée. Comparativement aux épisodes ultérieurs, cette entrée en matière apparaîtra donc quelque peu ratée, même si la transposition de l'un des personnages les plus fous de Stan Lee y relève de la perfection. (C.G.)

▼



FILMS SORTIS A PARIS DU 1er AVRIL AU 15 JUIN





▲
MEURTRE PAR DECRET (MURDER BY DECREE), de **Bob Clark** (G.-B./Canada, 1978), avec **Christopher Plummer, James Mason, Geneviève Bujold, Suzanne Clark, Donald Sutherland.** (13-6)
Une nouvelle fois, Sherlock Holmes et Jack l'Éventreur, deux des plus célèbres personnages de l'imagerie populaire britannique, sont confrontés dans l'univers sordide des ruelles londoniennes de la fin du siècle dernier. Mais cette nouvelle réalisation de Bob Clark (**Children Shouldn't Play with Dead Things, Black Christmas, Le Mort-Vivant**) n'est en rien inférieure au vénéneux **Study in Terror** de James Hill, qui évitait, lui, de s'aventurer dans les eaux de la dénonciation politique. Inspiré par le scandale (étouffé à l'époque) qui unit le nom de la Reine à celui de l'Éventreur, le scénariste a remis entre les mains de Clark un récit à la fois touffu dans son développement et simple dans sa résolution et d'où Sherlock Holmes (interprété par le noble Christopher Plummer) sort plus humain que de coutume. Cela dit, Clark a restitué, non sans talent, le caractère cauchemardesque des agressions nocturnes lors desquelles l'obscurité alliée au brouillard donne de la réalité humide des bas-quartiers une image fantastique rendue ici particulièrement étouffante par l'emploi d'objectifs déformants. (C.G.)

MEUTRE SOUS CONTROLE (GOLD TOLD ME TO/DEMON), de **Larry Cohen** (U.S.A., 1976), avec **Tony Lo Bianco.**

▲
On n'espérait plus, depuis longtemps, la distribution du meilleur film de Larry Cohen, et pourtant, sans que personne ne s'y attende, le voilà mis en circulation à l'approche des grandes vacances, période « ingrate » par excellence. A-t-on eu peur de déranger certaines âmes sensibles ou par trop puritaines avec cette terrifiante histoire de « messies » extra-terrestres ? Car, parallèlement à l'enquête frénétique de son héros, un policier d'origine italienne élevé dans le respect des institutions chrétiennes, Cohen dresse un réquisitoire lucide contre une religion marchande et bassement racoleuse. C'est la fièvre d'un blasphème et la férocité d'une dénonciation qui animent cette œuvre en tout point remarquable. (C.G.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er AVRIL AU 15 JUIN

PATRICK (9-5).
Voir critique dans notre précédent numéro.

QUINTET (11-4).
Voir critique dans notre précédent numéro.

LA RIPOSTE DE L'HOMME-ARAIGNÉE (SPIDERMAN STRIKES BACK), de **Ron Satlof** (U.S.A., 1978), avec **Nicholas Hammond, Robert F. Simon, Michael Pataki** (4-4).
Profitant à la fois du succès (absolument injustifié !) du premier **Spiderman** et de l'engouement pour le magnifique **Superman**, **La Riposte de l'homme-araignée** est un nouvel échec, incapable de dissimuler derrière un scénario languissant ses origines de téléfilm. Réutilisant toutes les scènes de voltige du précédent numéro et reprenant avec un sens peu commun du ridicule certaines idées de l'œuvre de Richard Donner, le film de Ron Satlof est une escroquerie, que le jeune public a boudé à juste titre. Il est donc permis d'espérer qu'une troisième aventure ne nous parvienne pas, du moins par le biais du grand écran. (C.G.)

LE VOLEUR DE BAGDAD (THE THIEF OF BAGDAD), de **Clive Donner** (G.-B./France, 1978), avec **Roddy McDowall, Kabir Bedi, Peter Ustinov, Terence Stamp, Marina Vlady** (2-5).
Depuis **Vampira**, l'auteur de **What's New Pussicat ?** semble se cantonner dans l'échec appliqué. L'amateur lui pardonnera d'autant moins qu'il n'a jamais œuvré avec tant de régularité dans le Fantastique. S'inscrivant dans la veine semi-parodique de **Vampira** et de **Spectre**, **Le Voleur de Bagdad** hésite entre le réalisme pasolinien des extérieurs et de la figuration locale et la fantaisie attristante d'un mauvais goût envahissant. De cette imagerie vulgaire où se débat une pléiade impressionnante d'acteurs réputés, le connaisseur ne retiendra guère que le glissement qui s'effectue de Kabir Bedi vers Roddy McDowall, le petit magicien enlevant haut la main la vedette au célèbre voleur. (C.G.)

ZOO ZERO, de **Alain Fleischer** (France, 1977), avec **Klaus Kinski, Catherine Jourdan, Alida Valli, Pierre Clementi, Rufus** (9-5). ▶
Dans l'œuvre marginale et quelque peu hermétique d'Alain Fleischer, **Zoo zéro** s'impose comme une réussite accomplie. Tourné il y a deux ans, ce film se voit enfin distribué après de nombreuses difficultés. Le mérite d'Alain Fleischer et de son épouse et inspiratrice Catherine Jourdan, n'en apparaît que plus grand, car il fallait tenir le pari de concevoir, puis de réaliser, cette œuvre mystique, tissée de références à Mozart et à Cocteau. Les images du chef-opérateur habituel d'André Téchiné doublent ce poème déroutant d'une vision hallucinante d'un paradis perdu. (C.G.)

Ces notes ont été rédigées par Christophe Gans et Alain Gauthier.

TABLEAU DE COTATION

Coté par : **A**lain **S**chlockoff, **D**aniel **B**outeiller, **C**hristophe **G**ans, **P**ierre **G**ires, **R**obert **S**chlockoff
Cotation : **0** : nul - **1** : médiocre
2 : intéressant - **3** : bon - **4** : excellent

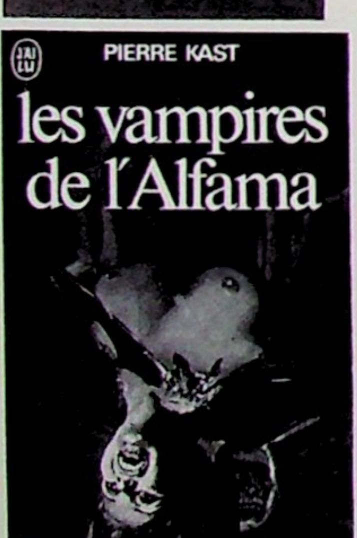
TITRE (RÉALISATEUR)	**AS**	**DB**	**CG**	**PG**	**RS**
Ces garçons qui venaient du Brésil (Franklin J. Schaffner)	3	4	3		3
Le commando des morts-vivants (Ken Wiederhorn)	0	3	3	0	
Les évadés de l'espace (Kinji Fukasaku)	2	1	1	1	2
Phantasm (Don Coscarelli)	4	4	4	.	4
L'incroyable Hulk (Kenneth Johnson)	2		2	2	2
Meurtre par décret (Bob Clark)	3	3	3		3
Meurtre sous contrôle (Larry Cohen)	1	3	4		
Patrick (Richard Franklin)	3	3	0	3	2
Quintet (Robert Altman)	2	2	3	2	2
La riposte de l'homme-araignée (Ron Satlof)		0	0		
Le voleur de Bagdad (Clive Donner)	0	1	0	2	
Zoo zéro (Alain Fleischer)	0	0	2		





Lettres Fantastiques





••

La Main d'Obéron de Roger Zelazny (Denoël) est le 4e volet de la série commencée par « Les neuf princes d'Ambre ». Il n'est en rien inférieur aux trois premiers. Ambre doit vraiment être la cité de merveille dont tous les univers, y compris le nôtre, ne sont que des Ombres, si nous en arrivons à partager la nostalgie des personnages exilés loin d'elle, ce regret amer qui justifie trahisons et meurtres, parce que rien n'est plus important que régner sur Ambre. Ambre qui projette un reflet dans le ciel, et c'est Tir-na Nog'th, la ville transparente solidifiée aux rayons de la lune ; un reflet dans la mer, et c'est Rebma dont la reine, Noire, a des cheveux verts... Oui, rien n'est plus important que régner sur Ambre, si ce n'est la sauver. Et le prince Corwin va s'y employer. Car tout en Ambre est en correspondance avec autre chose ; ici avec ailleurs ; aujourd'hui avec hier ou demain ; l'image avec la réalité... et la matière avec l'esprit. C'est en endommageant une Marelle lumineuse faite d'énergie psychique qu'on peut porter atteinte au cerveau de Dworkin, le nain génial à l'origine de toutes les sorcelleries d'Ambre. Or Dworkin est lié à Ambre de façon indissoluble...

La poésie de l'univers créé par Zelazny ne supprime pas l'intérêt dramatique du récit : le rythme est maintenu d'un bout à l'autre... et si Corwin est, comme tous les Princes d'Ambre, plus dur et bien plus puissant que les humains (qui ne sont d'ailleurs que des ombres sorties de son esprit) il a passé trop de temps en exil sur l'Ombre Terre pour ne pas en avoir gardé des « faiblesses » qui nous font nous attacher à son destin. La dernière page tournée, on ne peut que se réjouir d'avoir commencé la lecture...

••

Il en est de même pour **Le Joyau Noir**, de Moorcock, réédité dans la nouvelle collection « Titres S.-F. » : il serait dommage de ne pas se laisser tenter par la superbe illustration de Nicollet. Bien que Moorcock soit un auteur de science-fiction, ce livre nous paraît appartenir plutôt au genre fantastique. Certes, il nous transporte sur notre terre d'après le cataclysme (refrain connu). Mais de cette terre meurtrie sont nés de nouveaux êtres, de nouvelles forces, de nouveaux rapports entre l'homme et la nature, la matière et l'esprit. La technologie a pris le masque de la magie, à moins que ce ne soit l'inverse. Le thème central ne peut que susciter l'intérêt : c'est la lutte de ceux qui veulent rester libres et humains contre des hordes asservies de guerriers ayant pris aux plus vils animaux leur apparence et leur langage. C'est un déferlement de groins de cochons et de carapaces d'insectes sur fond de meurtres et d'incendies : un cauchemar digne de Bosch. Les guerriers évoquent irrésistiblement les fameux chevaliers teutoniques d'*Alexandre Newski*, avec leurs casques-griffes ou serres ; ou bien les créatures d'enfer des *Sorciers de la Guerre*. On trouve en contrepoint à ces visions d'horreur, une Camargue merveilleusement sauvegardée, où l'on défie toujours les taureaux... mais où est ressuscitée le Tarasque ; un goût du bonheur qui n'a rien de fade et des personnages que l'action, quoique menée tambour battant, nous laisse le temps d'apprécier... et le désir de retrouver dans les volumes qui doivent suivre.

••

Nous ne quittons pas ces mondes magiques avec deux livres de Tanith Lee publiés chez Marabarout, **Le Réveil du Volcan**, et **Volkhavaar**. Bien que l'esclavage sentimental où l'auteur enferme les deux héroïnes soit assez crispant, ce sont deux très beaux romans, d'une grande puissance poétique et d'une forte construction dramatique.

Violence pittoresque des mondes barbares où voisinent rois, brigands, sorciers, esclaves et où les conditions n'ont rien de définitif ; beauté cruelle d'une civilisation disparue d'êtres ailés venus peut-être d'ailleurs dont le pouvoir de destruction semble avoir survécu dans la colère de la lave et s'attacher comme une malédiction aux pas d'une femme masquée qui ignore ce qu'elle est (pensez au Juif Errant d'Eugène Sue traînant dans son ombre le choléra) ; dimension mystique ou mythique de dieux étrangement dépendants de l'humanité, amoindris de son dédain, assombris de ses crimes, lumineux de son amour... ou mêlés à elle ; et aussi intérêt humain de personnages parfois maladroits à aimer, mais toujours assez humains pour souffrir.

••

A la même « famille » de récits appartient le somptueux **Zothique** de Clark A. Smith, publié dans la collection Le Masque Fantastique. Zothique est un continent des temps très anciens où la magie est aussi quotidienne que la violence. Il sert de lieu commun à toutes les histoires du recueil. Toutes sont d'une beauté vénéneuse à souhait ; l'éternel ballet des passions humaines, amour, ambi-

tion, cupidité, avec la mort, où la folie secoue ses grelots, acquiert une dimension supplémentaire d'être placé dans une perspective temporelle étirée presque à l'infini par un jeu de miroirs — dit en « abîme » — car ce continent d'avant l'enfance de notre monde a lui-même un passé, mythique à force d'être lointain, dont des êtres-énergies reviennent vampiriser les vivants et hanter le présent. Quel être maléfique a pu survivre au Zothique, pour nous hanter, nous ? Dans quelle cité maudite oubliée dans le désert l'araignée de lumière a-t-elle encore faim de la substance d'un corps humain ? Sous quelle profondeur de sable allons nous retrouver les fossiles de plantes monstrueuses greffées d'organes humains ou la tête momifiée du sorcier qui a su se venger du roi Adompha après la mort ?

• •

Les Vampires de l'Alfama (J'ai Lu) est un très beau livre de Pierre Kast — à l'origine un projet de film qui n'a malheureusement jamais vu le jour. Malheureusement, car il en aurait fini avec une tradition quasi séculaire d'attitude bien pensante et répressive. Le vampire, ici, ce n'est plus l'autre, le monstrueux. C'est l'homme qui secoue les entraves de sa condition et lance un défi à la mort. Si monstruosité il y a, c'est bien du côté des forces dites « de l'ordre », église et police, bigots claquemurés dans leurs interdits et leurs préjugés, à la bêtise meurtrière, ou sbires au-dessous de l'humanité. « De la viande de chien » dira justement la belle Alexandra en repoussant du pied le cadavre de l'un d'eux, avant de rejoindre dans la mort celui qu'elle aime : Laurent, le vampire.

Car l'amour et la vie sont placés du côté des vampires, de même que la chaleur humaine et l'élévation spirituelle, incarnées dans le comte Kotor, père de Laurent. Un amour qui n'a certes rien de bienséant: l'érotisme latent dans le mythe éclate ici, magnifié de frôler et narguer la mort.

Pierre Kast a l'excellente idée de lier le vampirisme à la dévorante curiosité, à l'insatiable appétit charnel, intellectuel, spirituel, qui furent ceux du 18e siècle : faim de savoir, de jouissances, d'espaces nouveaux ; soif de tout ce qu'interdisaient la Loi et l'Église — sur ce plan, l'ascétique et idéaliste Kotar rejoint Joaô, le ministre sceptique et épicurien, qui sert le roi du Portugal, mais a appris à connaître et aimer le Brésil, ses saveurs, ses dieux, ses plaisirs... Ainsi s'est élargi son horizon personnel...

Et c'est au Brésil que fuiront les survivants du massacre, après une aventure menée jusqu'au bout, et sur tous les plans.

• •

Contes d'amour et de mort encore dans les trois recueils publiés aux éditions des Autres : les **Contes Immoraux** de Petrus Borel, les **Contes de la Mort**, anthologie de textes romantiques, les **Contes bruns** de Balzac, Chasles et Rabou. Recueils précieux parce qu'ils exhument des textes pratiquement introuvables jusqu'à présent, et remarquables, malgré un style d'abord parfois déroutant. J.B. Baronian en parle assez longuement dans son étude sur la Littérature Fantastique en France.

On ignore généralement les « petits » romantiques, ou ce côté ironique et désespéré du romantisme. C'est bien dommage. Pétrus Borel, pour ne citer que lui, méritait largement d'être sauvé de l'oubli. Ce poète maudit, surnommé le lycanthrope, hanté d'idées de mort, de meurtre, de suicide, a magnifiquement su prolonger en France la veine du « roman noir » anglo-saxon.

En réaction contre une France bourgeoise et bien pensante, tous ces auteurs s'abandonnent à la frénésie du style et de l'imagination. Chez eux, l'amour tourne à l'obsession, au fétichisme, à la névrose, quand il ne conduit pas directement au suicide ou au meurtre (ou au deux !). Et ce sont d'hallucinées tendresses avec une décapitée, des serments d'amour avant l'exécution, un amant s'empoisonnant avec l'œil de verre de sa maîtresse, des femmes éprises jusqu'à triompher de la mort, un mari jaloux disséquant les amants de sa femme et en conservant des fragments dans des bocaux... La dimension fantastique ici ne naît pas du surnaturel, mais de la démesure et de l'insolite des situations et des personnages. D'ailleurs, dans cette atmosphère de folie, qui pourrait faire la part des manifestations surnaturelles et des hallucinations ?

Déroutés par le décor (la Jérusalem du roi Salomon, le Moyen Age, les Antilles) nous le sommes autant, par les détours obscurs du cœur humain.

Trois livres donc à découvrir, où les auteurs inconnus ne le cèdent en rien à Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, ou Théophile Gautier, présents eux aussi.





• •

Nous arrivons à un fantastique contemporain avec trois publications des Éditions du Masque. Le **Djinn**, de Masterson, ne manque pas d'intérêt, surtout dans son introduction en style de roman policier et sa conclusion tout empreinte d'épouvante, mais il n'atteint pas l'intérêt du « Faiseur d'Épouvantes », premier livre de l'auteur publié dans cette collection. Un génie malfaisant enfermé dans une jarre vieillit sans doute plus mal qu'un sorcier indien !

L'Homme du souterrain est un recueil de contes de J. Ramsey Campbell, un « classique » contemporain de la littérature anglaise fantastique. Tous sont axés, non sur un attirail surnaturel pittoresque, mais sur les perversions, les déviances, les obsessions, les frustrations, les inhibitions... bref, les fantasmes dont un être humain peut être le siège. Nous évaluons dans les terres embrumées du quotidien où l'angoisse suinte goutte à goutte. Rien de très spectaculaire, jamais... Ces récits ne suscitent pas l'horreur, mais un malaise profond. On s'y englue, et le sens même des mots et des



phrases nous refuse secours. Les formes échappent à notre perception, et rien ne demeure que cette tension et cette boule douloureuse au fond de nous.

C'est encore une histoire humaine, et rien qu'humaine, que **Nous avons toujours habité le château,** de Shirley Jackson. Il faut avoir vu *l'Autre* ou *Les Innocents* pour nous faire à l'avance une idée du type d'atmosphère et de personnages que nous serons amenés à connaître. Le livre nous prend au piège. Au piège de la vision déformée de la narratrice : une petite fille farouche, raidie de haine contre le village, les gens, le monde entier. Contre tout ce qui n'est pas le domaine familial qu'elle a parsemé des fétiches et de talismans, ne se fiant pas aux barbelés et aux halliers qui le protègent. Cela pour s'enfermer avec sa sœur et son oncle dans un monde magique, une bulle hors le temps, comme celle où Viviane avait enfermé Merlin. Dans cet espace clos, la répétition tient lieu d'éternité : répétition par un vieillard à demi-fou, infirme, du drame qui, en un jour, les a séparés du monde des vivants. Jonas radote, s'obsède, rassemble des documents, revit sans cesse, dans ses moindres détails, le jour où toute la famille a été empoisonnée par l'arsenic contenu dans le sucrier, excepté Merricat, enfant rebelle qu'on avait envoyée coucher sans souper, et sa sœur bien-aimée Constance qui ne sucrait jamais ses aliments... et préparait les repas. Constance a été relâchée faute de preuve. Mais depuis il semble bien que les précautions de Merricat soient inutiles : qui se risquerait chez elles ? C'est pourtant de l'introduction d'un élément étranger que naîtra le drame. Forcément : quel conflit est possible quand le temps s'arrête ? Projection matérielle de schizophrénie, le domaine se réduira à la fin à son noyau matériel, la cuisine, et à son noyau affectif : le couple des sœurs. C'est une peinture étrangement convaincante du développement d'une névrose, fantastique dans les rapports qu'elle établit entre les humains et les choses, et dans l'interprétation magique que donne Merricat des événements. On s'attache bizarrement à cette enfant-sorcière complètement folle, si cruelle et si tendre...

MARTHE CASCELLA



Panorama de la S.-F.

•

Il faut saluer tout d'abord la réédition de grands classiques, de livres-monuments : **Le Fleuve de l'Éternité**, de Farmer, chez Laffont, **En Terre Étrangère**, de Heinlein, et **La Main Gauche de la Nuit** d'Ursula Le Guin, tous deux au Livre de Poche.

Le Fleuve de l'Éternité brasse des centaines de personnages, et pour cause : l'idée de départ est la résurrection de tous les hommes ayant jamais vécu dans un fleuve immense au-delà des mesures terrestres. Comment ? Pourquoi ? C'est ce qu'ils sont les premiers à se demander... L'originalité du style de Farmer assure à cette œuvre imposante une lecture facile et agréable, avec plus d'enseignement que le plaisir immédiat.

En Terre Étrangère prend pour point de départ la situation de Mowgli. Il s'agit d'un petit d'homme, élevé non chez les loups, mais chez les Martiens. C'est-à-dire, récupéré par ses congénères, il se retrouve égaré sur Terre avec à peu près autant d'expérience qu'un bébé d'un an, et encore ! C'est un pur régal que les malentendus, les quiproquos, les embrouillaminis dans lesquels ce grand bébé s'empêtre ! Et c'est une gloire de Heinlein que d'avoir réussi à nous décrire un cerveau « martien » de l'intérieur et à nous faire percevoir une forme de pensée et de langage totalement étrangère. Cet exploit rare, Herbert seul, l'auteur de « Dune », en a réussi un semblable dans « L'Étoile et le Fouet ». Mais



Heinlein sait varier les plaisirs. Et notre « ingénu » va, au fil des aventures, renverser totalement le rapport de forces et, de disciple timide et docile, devenir le maître, le Prophète plutôt. Le récit passe de la comédie au conte naïf, au roman d'espionnage, à la satire sociale, à la réflexion philosophique, à la parabole mystique sans que jamais se relâche l'étincelante verve du style, sans que jamais l'humour (ou la tendresse) perde ses droits...

Dans **La Main Gauche de la Nuit**, Ursula Le Guin a elle aussi superbement réussi, en allant moins loin que Heinlein dans la voie de l'« étrangeté », à construire un monde cohérent différent du nôtre, et à nous rendre sensible à la fois la différence et l'effort de compréhension entre deux races par l'alternance des narrateurs : tantôt l'envoyé de l'Œcumen (sorte de fraternité de planètes, sans liens politiques), c'est-à-dire nous ; tantôt l'Estraven, l'Autre, incompris de l'envoyé, incompris des siens, et traité de renégat pour avoir cherché le rapprochement. Estraven de Gethen, la planète glacée, qui a ses lois, ses coutumes, ses légen-

des, ses religions... et surtout une particularité unique : ses habitants sont tous indifférenciés sexuellement, excepté durant une période assez courte où, à chaque lunaison, ils peuvent devenir indifféremment homme ou femme pour s'unir au partenaire de leur choix. Et chacun d'eux peut connaître dans sa vie l'expérience de la maternité avec celle de la paternité. C'était un trait de génie que d'avoir imaginé cette biologie originale et d'en avoir poussé jusqu'au bout les conséquences sur le plan politique, éthique, et philosophique.
Des rééditions importantes, ainsi qu'une publication originale, dans la nouvelle collection « Titres S.-F. », que nous annoncions précédemment.
Tout d'abord, le **Bal des Schizos**, de Dick, où l'on retrouve l'habituelle thématique dickienne de la Schizophrénie, de la société, et du rapport ambigu de l'apparence au réel (d'où les Simulacres). **Comme une bête**, de F.J. Farmer, exploite avec infiniment d'humour la veine des histoires de vampire dans le style de la Série Noire. Sans oublier le thème des êtres venus d'ailleurs et celui de la catastrophe écologique (en l'occurence, Los Angeles est envahi par le smog)
Les chiens, d'André Ruellan, est par contre un livre grave. Car il est difficile de ne pas prendre au sérieux la grande peur des bien-pensants, la ville transformée en jungle, l'étroitesse d'esprit, la veulerie, le racisme transformant les citoyens tranquilles, en bêtes fauves plus féroces que les chiens qu'ils dressent. Cette régression à l'animalité devient presque explicite dans la scène où le dresseur se baigne nu dans la rivière avec sa chienne. Seule la forme particulière que revêt cette névrose collective relève du domaine de la fiction (et encore !). L'observation clinique de la progression, chez une jeune fille violée et traumatisée,



du désir de puissance par animal interposé, la structure de roman policier ne dévoilant qu'une à une toutes les clés du mystère, nous rendent ce futur fictif redoutablement proche et vraisemblable.

•••

Même résolution d'affronter le réel dans la nouvelle collection de S.-F. des éditions Encre. Son nom même le proclame : « L'Utopie tout de suite ». La série débute superbement avec **Le Futur est en Marche Arrière**, de Christin (scénariste de la B.D. « Valérian et Laureline ») ; ce livre abondamment illustré par les plus célèbres dessinateurs est un recueil de nouvelles images du futur mais d'un futur en régression, comme l'indique le titre. La première donne le ton, avec la visite d'un zoo galactique par des touristes à la fois horrifiés et fascinés devant certains animaux stupides et féroces, qui furent jadis les maîtres d'une planète paradisiaque dont ils surent faire un enfer. Et cela continue... des richesses détenues par un idiot tandis que la terre se meurt... des gouvernants ayant perdu leur âme au jeu du pouvoir... des mass-média instruments de propagande, que ce soit pour célébrer un atroce génocide comme une conquête glorieuse, ou, après la révolution, pour faire des deux cents familles séquestrées dans un hôtel de luxe et épiées par des milliers de micros et de caméras, un feuilleton édifiant supervisé par des politiciens « révolutionnaires » étrangement semblables à ceux d'avant...
Christin met au service de ce pessimisme foncier un langage fluide et clair en perpétuelle référence, directe ou indirecte, au langage audio-visuel, ce qui accroît sa force de conviction... et notre inquiétude !
Heureusement, l'**Univers Ombre**, de Michel Jeury (dont on peut lire « Le Territoire humain » chez Laffont, et « Le Temps Incertain » aux éditions des Presses de la Cité), vient apporter une réponse rassurante à nos questions angoissées. Il nous offre pour ombre, pour modèle, ou pour avenir, une terre où l'homme, réconcilié avec la nature, a trouvé une forme de société qui protège l'individu sans l'étouffer ; et ce monde harmonieux fonctionne bien avec des hommes normaux, et non pas des saints... Il est vrai que leur façon même de vivre a modifié leur comportement et jusqu'à leur nature, évacuant des perversions comme l'ambition ou le sadisme... L'unité idéologique nécessaire pour compenser la disparité des cultures et des populations se fait autour du culte du Cheval-Soleil, religion moins que philosophie. Évidemment, même les peuples heureux ont une histoire et des problèmes mais le côté positif domine, et, malgré les dangers réels courus par les personnages, la lecture nous laisse l'impression d'un voyage ensoleillé à travers le doux pays d'Utopie, où de grandes fleurs métalliques transforment la lumière en énergie. Ajoutons que le coup de théâtre final termine le livre en apothéose, si la structure dramatique s'est effacée le plus souvent sous la description, dont elle est le prétexte.

••••

La collection « Futurama », dirigée par Patrick Manchette semble avoir des ambitions opposées à celles de « l'Utopie tout de suite » et privilégier l'imagination et le divertissement. Pourtant, même dans la « fantaisie », au sens le plus large, on ne s'éloigne pas autant qu'on le pense des problèmes réels.
Ainsi **L'Empereur des Derniers Jours**, de Ron Goulart, ne le cède en rien pour l'humour à F.J. Farmer. L'équipe hétéroclite dont on partage l'aventure n'est pas sans évoquer celle du « Magicien d'Oz », avec une fille en fer blanc (en partie, du moins), un voyou télékinésiste et un vieux pitre fascinateur de robots. Quant à la drôlerie des dialogues entre le héros et son copain l'ordinateur, il n'y a guère que le Bob Ottum de « Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ? » qui soit arrivé à de tels sommets. Le rythme échevelé de l'action ne nous laisse pas une seconde pour l'ennui ou la réflexion. Et pourtant, ne s'agit-il pas au fond du problème du pouvoir et de sa conquête ?
Adieu Planètes de Marion Zimmer (auteur des « Chasses sur la lune rouge » dans la collection Le Masque S.-F.) traite fort sérieusement le problème des hommes de l'espace, condamnés à être différents des sédentaires, à vivre plus vite, à l'autarcie et à la stérilité, qui les contraignent, pour renouveler leurs effectifs, à acheter ou même à voler les bébés des sédentaires ; ce qui renforce encore la haine et l'incompréhension qui les séparent des autres humains. Le cadre spatio-temporel est imaginaire et pittoresque (transmetteurs de matière, civilisations étrangères, planètes à la végétation meurtrière, extra-terrestres

à forme de Nounours bonnes d'enfant bénévoles). Mais les problèmes d'individus confrontés à une certaine société, enfermés dans une certaine condition, demeurent typiquement humains, et nous pouvons les comprendre.

• • • • •

Lallia, de E. Tubb, aux éditions du Masque, nous promène aussi dans l'espace : c'est un des volets d'une Quête de la Terre originelle. Et la superbe couverture illustrée par Bilal est une convaincante initiation au voyage. Tous les ingrédients du Space Opera sont là, légèrement... pervertis. L'astronef est un cargo lamentable ; l'équipage, un ramassis d'inadaptés ; l'aventure, un cabotage dangereux et sans gloire à travers la Toile d'Araignée, en quête de fret. Et pourtant le fameux « souffle épique » passe très bien, mais aussi discrètement que luit la pierre rouge au doigt du héros... D'autant mieux, peut-être que les personnages sont attachants dans leur vulnérabilité et leur imperfection mêmes, et que le cadre demeure étrangement familier : ainsi cette planète puritaine où les marchands débarquent à temps pour empêcher une fille trop belle d'être mise à mort par des fanatiques et des femelles en furie semble appartenir non à l'avenir, mais a un passé trop connu.

Les Domaines de Koryphon, de J. Vance, dans la même collection, mêle de la même façon exotisme et familiarité. Certes, nous sommes très loin de la terre dans le temps et l'espace, et cependant... ce récit de domaines conquis jadis par la force et dont les propriétaires justifient la possession par le « progrès » qu'ils ont apporté aux indigènes. Ce problème de terre dix fois conquise, dont on ne sait plus trop à qui elle appartient en droit, nous rappelle vaguement quelque chose... Mais l'Histoire a été moins indulgente que Jack Vance pour les colons. (La fin en effet contredit assez l'esprit de tout le début du roman et laisse une impression de malaise. Cependant l'aventure décrite est assez intéressante, et certains personnages assez attachants, pour justifier une lecture.)

Avec **Les Furies**, de Keith Roberts, nous revenons à notre planète et à notre époque et, paradoxalement, l'impression d'insolite est plus grande. Impression toute relative, car le cinéma, à défaut de la réalité, nous a familiarisés depuis longtemps avec les explosions atomiques génératrices de cataclysmes et de monstres, les entités d'outre-espace assaillant la terre, et les insectes géants. Pourtant, **Les Furies** organise cette thématique de façon originale, et surtout dans une structure dramatique extrêmement puissante. Dans sa description d'une humanité désemparée sur une planète bouleversée de fond en comble, Keith Roberts a rejoint le meilleur H.G. Wells, celui de la « Guerre des Mondes ».

MARTHE CASCELLA

•

Le premier ouvrage de Ian Watson, publié en 1975, avait obtenu le prix Apollo. Malheureusement, ses romans suivants, **Le Modèle Jonas** et **l'Inca de Mars** n'avaient pas tenu les promesses de **l'Enchassement**. Or, **l'Ambassade de l'Espace**, paru dans la collection Dimensions de Calmann-Lévy, après tant de déceptions, apparaît comme son plus beau livre ! Il est très différent dans sa structure et dans sa forme, des précédents : finis la facilité, le préfabriqué et l'abus des actions simultanées qui se développent en deux points de l'espace pour s'interpénétrer à la fin du roman. **L'Ambassade de L'Espace** est conçu comme un « thriller » et fonctionne comme tel. Chaque révélation contient une autre révélation à la façon des poupées gigognes et des romans de Dashiell Hammet. L'histoire commence dans un village africain du XXIIe siècle où vit une fillette noire, Lila Makindi, qui raconte sa vie et sa destinée à la première personne. A onze ans, elle découvre sur la plage un coco de mer que l'océan a amené des lointaines Seychelles. Elle sait alors avec certitude, grâce à cet emblème de la sexualité, qu'elle est élue et qu'elle sera une « voyageuse de l'espace », le rêve de tout enfant terrien. Son désir s'accomplit peu de temps après. Et un jour elle quitte pour toujours sa famille, ses amies, son village et s'envole pour Miami où est situé le centre d'apprentissage du Voyage Spatial Psychique.

Cette Terre future n'a plus aucune ressemblance avec la nôtre. A la suite d'une catastrophe d'ordre psychologique et sociologique, l'humanité a abandonné machines et technologie pour le spirituel et le psychique. Les gens vivent désormais à leur rythme, un rythme humain et paisible. Des contacts mentaux ont été noués avec d'autres races galactiques grâce au Tantra, et des ambassades mentales se sont installées sur Terre.

Lila, à son entrée au Bardo découvre que les disciplines spirituelles de l'Orient, qu'elle a apprises depuis l'enfance ne suffisent pas pour voyager dans l'espace mais que l'extase sexuelle est la voie royale. Son travail de psychonaute consiste à « s'envoyer au septième ciel » et à faire des bébés... Lila commence à se poser des questions sur la réalité des voyages spatiaux. Elle finit par mettre en doute l'existence des extra-terrestres et des ambassades mentales et se demande si ses voyages ne sont pas tout simplement des hallucination mentale dues à l'usage de drogues. Comme elle devient dangereuse, son chef elles aussi sont les mêmes : les transformations du cerveau humain doivent passer par l'usage de la drogue (dans **l'Enchâssement**, la drogue servait de révélateur dans le langage secret qui unissait les membres de la tribu amazonienne), et cela ne peut réussir que si l'on programme le cerveau avant même sa création et si on le fait ensuite travailler dans des directions précises.

Peu à peu Watson nous dévoile tout un univers convaincant et cohérent jusque dans ses paradoxes, ses failles, ses déchets.

Il réussit un thriller efficace, dense, qui s'enrichit de la philosophie orientale de ses techniques de méditation et de concentration. Son histoire commence comme une utopie et se termine sur la vision d'un monde glacial qui donne des frissons.

• •

Vonda Mc Intyre, la tendre et chaleureuse créatrice de « De Source, de Sable et de Sève » (parue dans **La Frontière Avenir**, anthologie romancière de H. L. Planchat, cette nouvelle reçut le prix Nébula en 1974) est une jeune romancière américaine que l'on compare déjà à son amie Ursula Le Guin. Dès les premières pages du **Serpent du Rêve** (Collection Ailleurs et Demain, Laffont), on retrouve sa nouvelle, toujours aussi belle, aussi généreuse, aussi émouvante.

Serpent, l'héroïne, la guérisseuse aux trois serpents, Sève, Sable et Brume (Source dans la traduction de Planchat) vient de sauver la vie d'un petit nomade. Mais la peur, la répulsion de l'un des cousins du garçon ont tué Sève, le petit serpent du rêve, celui qui enlève la douleur, donne l'oubli, permet de supporter les opérations et les morsures de Sable et de Brume. C'est une perte irréparable pour Serpent qui, malgré l'amour d'Arevin le Nomade, doit s'en retourner à la Cité des Guéris-

lui révèle alors qu'elle a atteint le deuxième stade, celui de la vérité : les voyages sont effectivement des simulations qui servent en réalité d'armes psychiques pour juguler les efforts de la Bête Astrale qui, tapie dans la Galaxie, veut avaler la Terre et qui fut la grande responsable du cataclysme psychique qui détruisit des millions de vie. Lila, trompée une fois, ne peut plus accepter de croire ce qu'on lui dit. Elle mène une enquête qui lui fera découvrir des vérités successives, emboitées, de plus en plus incroyables. Que deviennent tous les enfants que pondent les femmes psychonautes ? Qui les élève ? Que leur fait-on ? Fabrique-t-on des monstres ? Des mutants ?

L'Ambassade de l'Espace, c'est l'**Enchâssement** à la puissance cent ; tout y est : les mêmes thèmes, plus approfondis, les idées initiales menées à leurs termes, débarrassées de leurs scories, limpides, puissantes. Dans ce qui apparaît maintenant comme un brouillon, **(L'Enchâssement)** des savants essayaient de transformer l'esprit humain en enseignant à des enfants un langage enchâssé. Dans ce nouveau roman, quelques hommes, sages ou illuminés, préparent en cachette — grâce à leur arme secrète, le Bardo, dont le nom évoque l'antique sagesse tibétaine mais qui signifie Bureau pour l'Astromancie, la Recherche et le Développement Organisé — l'homme futur qui remplacera l'homo sapiens. Et ce sont encore des enfants qui font les frais (ou qui bénéficient ?) de cette quête. Des enfants qui ont été conçus lors des « Voyages » et dont les premières cellules ont été impressionnées par les hallucinations dues à la drogue. Watson réunit ici deux de ses thèmes favoris et se passionne à nouveau pour les mêmes questions : la nature de la prochaine étape de l'humanité et les façons d'y parvenir, voire de forcer l'évolution. Ses réponses seurs pour y rendre ses autres serpents. Car on ne peut exercer sans le serpent du rêve et il en existe si peu sur la terre que la perte de l'un d'eux est un mal irréparable. Ce serpent, né Outreciel, apporté par des extra-terrestres, ne se reproduit pas sur notre planète. La nouvelle se terminait sur les adieux d'Arevin et de Serpent, l'un demandant à l'autre de revenir vivre avec lui chez les nomades. La jeune femme laissait entendre que ce n'était pas impossible.

En attaquant maintenant le deuxième chapitre, on peut enfin savoir ce qui va arriver à Serpent, l'une des héroïnes les plus attachantes de ces dernières années. En refermant le livre, on a l'impression d'appartenir corps et âme à l'univers de Serpent, de vivre ses aventures sur cette terre sauvage des États-Unis, dévastée par une guerre atomique ancienne, où subsistent quelques communautés villageoises ou nomades ; sa lutte contre les bourgeois de la Montagne pour sauver Mélissa, la fillette défigurée, haïe par une population qui ne respecte que la beauté ; sa déception lorsque les gens de Centre, les seuls possesseurs d'une technologie oubliée, les seuls qui soient en rapport avec ceux d'Outreciel, refusent de lui donner un serpent du rêve, etc. Le temps d'un roman, on ressent des émotions si subtiles, si variées et si éprouvantes qu'on en ressort émerveillé.

Vonda Mc Intyre se situe dans la lignée de Frank Herbert et d'Ursula Le Guin par ses préoccupation écologiques et sociologiques, par la présence dans son roman de petites « niches écologiques » comme celle de la Montagne, celle du Désert. Elle possède aussi certaines affinités avec Joana Russ dont elle partage, de façon plus nuancée, les revendications féminines. Dans la civilisation du **Serpent du Rêve**, les femmes jouent un rôle important qui ne correspond ni à l'image traditionnelle de l'épouse soumise ni à celle encore plus traditionnelle de la matriarche dominatrice. Pour Vonda Mc Intyre ce n'est pas tant le rôle de la femme dans la société qui importe que les relations hommes/femmes. Henry Luc Planchat écrivait dans son introduction à la nouvelle que celle-ci traitait « du pouvoir — celui de guérir, celui de pacifier — que seules savent détenir certaines femmes. Et du prix qu'elles le paient ! » A la lecture du roman, il me paraît plus juste de dire que toute femme et tout homme peuvent posséder le pouvoir de guérir et de pacifier et doivent alors en payer le prix.

Avec Vonda Mc Intyre, née en 1948 dans le Kentucky, scientifique spécialisée dans la génétique, la science-fiction sociologique retrouve romantisme et poésie.

•••

L'Américain John Varley vient de publier un recueil de nouvelles, coupé en deux volumes dans l'édition française, en raison de son importance : **Le Palais des Rois Martiens** et **Persistance de la vision** (Présence du Futur, Denoël).

Par rapport à son premier et très bon roman **Le Canal Orphite** (inspiré sans doute par la nouvelle « Le fantôme du Texas », où les clones d'une jeune compositrice de spectacles météo sont assassinés les uns après les autres...), on découvre dans ses œuvres courtes un auteur qui possède une vision assez ahurissante des choses. Ses récits font souvent penser à ceux de Bradbury, soit par leurs thèmes, l'écriture, ou un certain romantisme à la fois pessimiste car critique, mais aussi optimiste par une foi en l'Homme. Ils évoquent également ceux de Frederic Brown, par les situations abracadabrantes, les chutes, l'humour. Mais Varley ne plagie ni Bradbury ni Brown. Dans ses nouvelles, il est le *caricaturiste* des exploits à venir de l'humanité, et comme aurait pu le dire Bergson : « Il y a des caricatures de futurs possibles plus ressemblants que des portraits de futurs possibles. »

MARIANNE LECONTE

L'ACTUALITÉ MUSICALE







In Memoriam...

• Une fois n'est pas coutume. Rompons, l'instant de cette rubrique, les fils de l'habitude : ceux que tissent les Parques sont plus impitoyables. Laissons de côté le Fantastique pour rendre hommage à celui dont la brutale et récente disparition a sans nul doute été douloureusement ressentie par beaucoup : Nino Rota, compositeur dont la carrière, par son éclectisme et la multiplicité de ses visages, toujours placés sous les auspices du talent, est de celle qui ne peut avoir laissé indifférent qui que ce soit.

Et l'actualité musicale nous en apporte une ultime preuve avec la réédition des **Clowns** par Pema Music, et la sortie de la dernière œuvre de Rota : **Hurricane**, le remake du célèbre film de 1937 produit par Dino de Laurentiis.

Les Clowns (réf. franç. 900 069 GP 346) est l'une des œuvres les plus colorées du compositeur, et le disque lui-même, à l'image de la musique, a le mérite de nous restituer l'ambiance du film, par un intelligent mixage entre celle-ci et la bande sonore de certaines scènes de cirque. Le résultat est donc un document fort judicieux sur l'une des œuvres les plus chamarrées de Fellini, dont il nous rappelle aussi, à travers les apparences de la joie — que celle-ci réside dans la musique de cirque ou dans les images — toute la nostalgie. Nino Rota avait, pour ce film, habilement combiné des musiques de cirque authentiques et des compositions personnelles : lentement s'élabore, au cours de l'audition, et pour le plus grand plaisir de nos oreilles, un kaléïdoscope haut en couleurs de toute nature et pénétré des sentiments les plus divers par la magie des orchestrations. Plus qu'un simple disque, **Les Clowns** constitue à sa façon un témoignage. N'était-ce pas d'ailleurs également l'esprit du film ? Nouvelle preuve, s'il en était besoin, de l'intimité de pensée qui existait entre Fellini et Rota.

Pour « **Hurricane** » (réf. U.S. : Elektra 5E-504), ce dernier se heurtait à un problème : il s'agissait d'un remake, et le thème principal écrit par Alfred Newman pour le film de John Ford en 1937 (**The Moon of Manakoora**, qu'on peut trouver sur disque U.S. Angel S 36066, « Alfred Newman conducts his great film music ») est à sa façon aussi célèbre que l'ouragan mis en scène dans cette version. Nino Rota, qui ne manquait pas d'humour, nous avait récemment confié que s'il acceptait de faire ce film, c'était parce qu'aucune musique n'était prévue sur l'ouragan... Il a donc conçu une musique réellement différente de celle de Newman. Belle et variée, elle permet à Rota de jouer en finesse sur toutes les ressources du large ensemble orchestral mis à sa disposition. Le thème principal possède le côté langoureux que l'on trouvait déjà chez Newman, mais s'en éloigne tout à fait sur le plan de la mélodie. La partition repose en fait sur deux thèmes ; celui de Matangi, parmi eux, est le descendant direct de l'un des plus célèbres du **Parrain**. Le disque présente de très beaux moments dramatiques (« Joy of love in Alawa ») et d'autres très brillants — en particulier « Matangi's Escape », dans lequel Rota recourt à des percussions dont il use en virtuose (comme dans **Coronation**), les faisant contraster — sur un fond de graves discret, avec les cuivres — l'un des meilleurs moments du disque. Un seul petit regret : que l'orchestre ne soit pas dirigé par le compositeur, bien que Marcus Dodds soit un excellent chef d'orchestre. Certes, d'aucuns estimeront peut-être que Rota a fait mieux par le passé. Mais **Hurricane** n'en demeure pas moins une musique de grande valeur en même temps que l'ultime leg d'un des plus importants compositeurs du cinéma à tous ceux qui l'admiraient.

En Route pour le Futur

• Avec **Buck Rogers in the 25th Century**, nous retrouvons en partie l'équipe de **Battlestar Galactica**, et en particulier le compositeur, Stu Phillips. D'emblée, ce disque (réf. U.S. 3097) paraît meilleur que le précédent, plus enlevé, plus travaillé aussi peut-être. Phillips confirme qu'il est un artisan bien instruit de toutes les recettes, et consciencieux, car on ne peut pas lui reprocher de se répéter. Il s'efforce d'introduire une variété appréciable dans son œuvre. Malheureusement il lui manque trop souvent le génie qui confère à la musique de la chaleur. Toutefois, **Buck Rogers** prend par moments une certaine couleur, parfois même se teinte d'un réel pouvoir de séduction (en particulier dans « Buck vs Tigerman », qui est peut-être le plus réussi du disque). On retrouve moins ce côté répétitif que nous avions regretté dans **Galactica**, et **Buck Rogers** donne l'idée que, s'il n'est pas entré dans le domaine de la musique de film avec la force et la présence d'un Bill Conti et d'un Mike Batt, Phillips est un compositeur à suivre. Le principal reproche que nous puissions finalement lui adresser est de composer une musique très tape-à-l'œil mais pas vrai-

ment dramatique : il est rare qu'elle donne le sentiment d'approfondir l'image et c'est peut-être là qu'il faut chercher les raisons de son apparente froideur. Plus que dans **Galactica**, Phillips s'avère ici profondément influencé par Jerry Goldsmith, dans les thèmes, les orchestrations et certains procédés : les percussions de « The colonian » ou de « Buck's Heroics » ne sont pas sans rappeler **La planète des singes** ; certaines idées par ailleurs nous ramènent à John Williams : le côté un peu burlesque de « Introducing Twiki and Dr. Theo » ne paraît pas très éloigné, dans l'esprit, de la musique qui accompagne les deux robots de **Star Wars**. Cela n'empêche pas quelques moments intéressants, voire brillants. On se serait bien passé par contre de la fort peu galactique chanson qu'entonne, aux deux extrémités de l'enregistrement, une voix dont le côté boy-scout n'a rien de très abyssal...

Pour clore la rubrique proprement fantastique, mentionnons, puisque nous parlions de **Galactica**, un disque qui raconte ce dernier film, par la voix de Glen Larson, sous le titre **The Saga of Battlestar Galactica**. (Réf. U.S. MCA 3078). Intéressant, pour ceux qui veulent garder un souvenir, sans mériter toutefois de commentaire particulier.

De Rome à Pékin...

• Le coffret Dimitri Tiomkin (CBS 66 604) que nous avions annoncé est à présent paru, et mérite une place de choix dans ces pages, car il met à la portée des collectionneurs des titres qui étaient inaccessibles depuis longtemps : **Le vieil homme et la mer**, **Car sauvage est le vent**, **Les canons de Navarone** et surtout la grande trilogie historique que forment **Alamo**, **Les 55 jours de Pékin** et **La chute de l'Empire Romain**. Pour chère que soit cette édition de six 30 cm, elle se doit de figurer dans toute bonne discothèque, d'autant qu'on a eu l'intelligence de donner à chaque disque sa pochette, représentant l'original américain, donc pour **La Chute de l'Empire Romain**, un album, alors qu'en France la pochette était simple à l'époque. Tous les enregistrements sont intéressants — le 30 cm d'**Alamo** est nettement plus complet que le 25 cm Philips paru chez nous à l'époque — et ont l'avantage de présenter un petit panorama de l'art de Tiomkin, sur le plan du style, mais aussi sur celui de la chronologie.. Parmi ces musiques, **Le vieil homme et la mer** avait valu un Oscar au compositeur. Sur le plan spectaculaire, bien sûr, la trilogie l'emporte de loin, **Les canons de Navarone**, pouvant, malgré certains excellents passages, paraître un peu confuse. Par contre on eût souhaité des notices plus complètes pour une édition de collectionneurs, et, en reproduisant les originaux, les disques ont gardé aussi leurs défauts : certaines lacunes au profit d'extraits de moindre intérêt, des modifications injustifiables dans l'ochestration par rapport au film (notamment la suppression de l'orchestre dans le final d'**Alamo**) et l'ordre souvant anarchique de la présentation des extraits. Mais cela n'entame en rien la qualité intrinsèque des musiques dont certaines sont de réels chefs-d'œuvre.

Signalons au passage que cette sortie se fait dans le même temps que celle d'un autre disque, un réenregistrement cette fois, consacré à Tiomkin, et qui sort dans Film Music Collection (Mr. Elmer Bernstein, P.O. Box 261, Calabasas, Cal 91302, U.S.A.). Au programme, entre autres, **Réglement de comptes à OK Corral** (intéressant pour le document, mais décevant par rapport au film) et **Terre des Pharaons** (remarquable !).

En marge

• En France, **Les Sœurs Brontë**, chez Pema Music (900 068 GP 346), quoiqu'un peu bref, rassemble l'essentiel des extraits qui apparaissent dans le film : il s'agit de musiques classiques, arrangées par Philippe Sarde. Intelligemment conçu, le disque présente aussi plusieurs scènes du film et permet ainsi de restituer toute une ambiance ainsi que son schéma.

• A l'étranger, notre préférence ira très nettement à l'excellente musique de Marvin Hamlish pour **Ice Castles (Rêves de glace)** (ref. U.S. Arista, AL 9502). Dans le style moderne, Hamlish nous offre quelque chose d'aussi réussi que **L'espion qui m'aimait**, quoique très différent. L'enregistrement est varié et de haute qualité, les musiques d'ambiance ne sont jamais gratuites et les versions du thème, très beau, l'une chantée et deux autres orchestrales, méritent une écoute attentive et ne présente aucun caractère de répétition. A conseiller aux romantiques, et aux nostalgiques.

• Tout comme un autre disque extrêmement agréable, italien celui-ci : **Dedicato a una stella** (MDF 33/102), film de Luiggi Cozzi, qui a cette fois confié la partition à Stelvio Cipriani. Tous ceux qui ont aimé **L'adieu à Venise** ne trouveront rien à redire à la première face. La seconde malheureusement, est un peu monotone et rompt trop avec l'ambiance tendre et presque feutrée, par moments, de la précédente.

• Bill Conti est aussi à l'honneur, avec **Paradise Alley (La taverne de l'enfer**, réf. U.S. MCA 5100) et **Uncle Joe Shannon** (réf. U.S. UA-LA 935-H). Précisons tout de suite qu'il n'y a rien de commun avec **F.I.S.T.** et **Slow Dancing**. Les deux

musiques, nettement plus proches de l'inspiration d'un **Rocky**, jouent délibérément la carte moderne, la première avec de nombreuses chansons, la seconde avec beaucoup de jazz. Il convient donc de savoir à quoi l'on doit s'attendre. Une fois ces postulats admis, ni l'un ni l'autre ne déçoivent.

Retour également de Jerry Goldsmith avec **La grande attaque du train d'or (The Great Train Robbery**, réf. U.S. UA-LA 962-1). Ce n'est pas du meilleur Goldsmith, compare au poids de partitions comme **The Omen** ou les récents **Damien** et **The Swarm**. Mais c'est enlevé, souvent vif, orchestré et dirigé avec sûreté, un peu dans le ton d'un western. C'est en fait une musique qui, comme le film, ne se prend pas au sérieux — tout en étant très sérieuse — et qui exprime une sorte de fantaisie un peu débridée. Rarement dramatique, au sens strict du terme, mais toujours agréable à l'écoute, et variée.

• Enfin, d'Ennio Morricone, **Les moissons du ciel (Days of Heaven**, réf. U.S. PAC 8-128), qui a valu à son compositeur une nomination à l'Oscar cette année. Cela change de l'habitude : c'est pur, lyrique. Le thème, très typique de Morricone, est de qualité et il y a d'excellentes séquences.

Cam Film Collection :
l'Album Ennio Morricone

(Pema Musique, CAM 500 002) (**Addio Fratello Crudeli** et **Incontro**)

C'est vers un Morricone fort peu connu que nous entraîne cet album de deux 30 cm, consacrés à deux films de 1971, deux tragédies de l'amour, l'une située au 16e siècle, l'autre de nos jours. Pour **Addio Fratello**, une musique toute en nuances à l'occasion de laquelle le compositeur joue en maître d'un large registre orchestral, chœurs compris. Plus que dans **Incontro**, la musique est parfois légèrement dramatisée. Mais elle s'efforce en fait, dans les deux cas, de refléter une atmosphère. Pour cela elle s'appuie sur une science d'orchestration qui permet à Morricone de jouer en virtuose sur quelques thèmes, tous très beaux. Si quelques musiques d'ambiance modernes jalonnent **Incontro**, c'est sans abus et l'essentiel de la partition demeure tendre et romantique, par des voies souvent différentes d'**Addio Fratello**. C'est dire que l'ensemble de l'enregistrement s'écoute avec plaisir, et à bien des moments justifie une audition attentive.

Ce n'est pas le seul aspect positif de cette édition. Destinée aux collectionneurs, elle contient une assez longue notice présentant le compositeur, les films et les musiques, et est illustrée de photos relatives aux deux films. Notons par ailleurs que ce disque marque un nouveau départ de la Cam Film Musique Collection qui avait eu un temps d'arrêt après l'album Rota/Fellini. Le prochain prévu serait Rota/Visconti, avec **Le guépard** et **Rocco et ses frères**.

BERTRAND BORIE



BULLETIN D'ABONNEMENT

Bulletin à adresser, avec le règlement correspondant à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
17, rue de Marignan, 75008 PARIS
C.C.P. 1134-22 Paris

NOM DE L'ABONNÉ ....

ADRESSE ....

....

CODE ....

Je souscris ce jour un abonnement à
L'ÉCRAN FANTASTIQUE,
nouvelle série périodique, à compter du nº 11
(abonnement non rétroactif)

pour : ■ 4 numéros au prix de 55 F (étranger 60 F) franco de port.

Ci-joint mon règlement par
☐ chèque bancaire ☐ chèque postal
☐ mandat à l'ordre de
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Date : *Signature :*

BULLETIN DE COMMANDE
(anciens numéros)

à adresser accompagné du titre de paiement correspondant à :
LIBRAIRIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
17, rue de Marignan, 75008 PARIS. C.C.P. 1134-22 Paris

NOM ....

ADRESSE ....

....

CODE ....

Je commande les numéros suivants de
L'ÉCRAN FANTASTIQUE : ....
à 19 F le numéro (17 F nºs 1 à 8)

Frais de port :
l'exemplaire : 5 F — 2 et 3 exemplaires : 7 F 20
4 à 7 exemplaires : 10 F 40
8 à 10 exemplaires : 13 F 40

Soit au total la somme de : *F*
que je règle ci-joint par ☐ *mandat*
☐ *chèque bancaire* ☐ *chèque postal*

Date : *Signature :*



Dossier **Frankenstein**.



Dossier **STAR WARS**.



numéro 3

L'univers d'**Erle C. Kenton**.

Hommage à **Bernard Herrmann**.

Les effets spéciaux de **La Guerre des Étoiles**.

Dossier **L'Invasion des profanateurs de sépultures**.

160 photos in-texte



numéro 4

Le Prisonnier ou le fantôme de la liberté.

Dossier **Rencontres du 3e Type**.

Fantastique et S.-F. dans le cinéma hongrois.

Entretien avec **Kevin Connor**.

130 photos in-texte



numéro 5

VIIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction 1978

Entretien avec **Steven Spielberg**.

R.-L. Stevenson et le cinéma.

120 photos in-texte.

Neuf numéros exceptionnels déjà parus



numéro 6

Willis O'Brien créateur de l'impossible.

Dwight Frye figurant de la peur.

JAWS 2 Entretiens avec Jeannot Szwarc, Paul Bartel, Max Steiner.

150 photos in-texte.



numéro 7

Acteurs du fantastique : **Lon Chaney Jr Conrad Veidt**.

Entretien avec **Brian de Palma**.

Rendez-vous avec Lon Chaney Sr.

Hommage à Mark Robson.

130 photos in-texte



numéro 8

Dossier **STAR CRASH**

Entretiens avec Luigi Cozzi, Armando Valcauda et Caroline Munro.

Star Trek : une légende des temps à venir.

Lionel Atwill.

Films fantastiques à la T.V.

160 photos in-texte



numéro 9

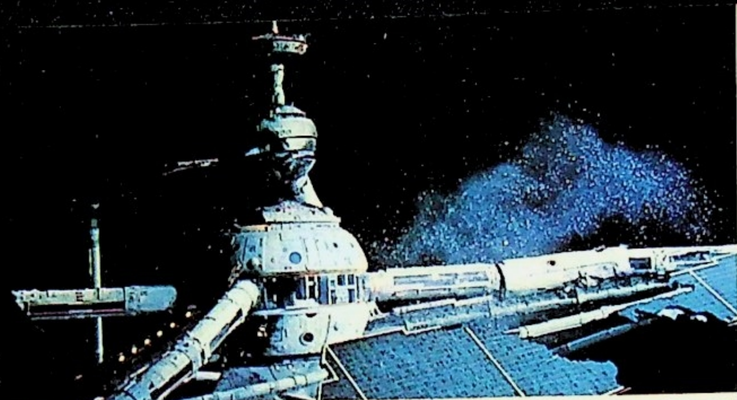
Dossier **JULES VERNE** à l'écran

VIIIe Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

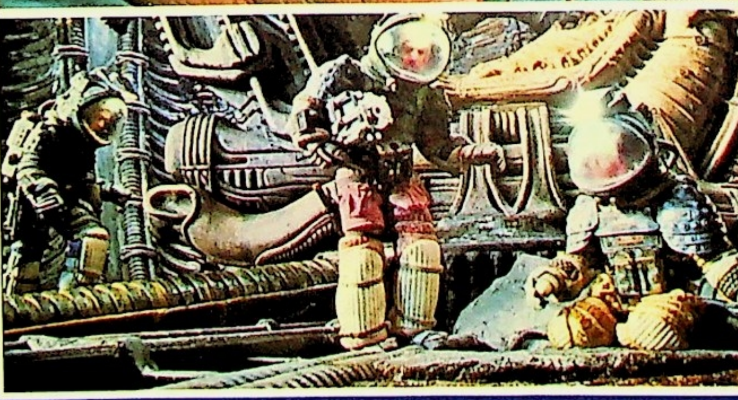
Entretien avec **Werner Herzog, Juan L. Moctezuma**

180 photos in-texte

Composition C.M.L., Montrouge — Maury Imprimeur S.A., 45330 Malesherbes. Dépôt légal : 3e trim. 1979. No Éditeur : 9156. ISBN : 2.7024.0943.1. 52/4051/0








- **Dossier "Moonraker" de Lewis Gilbert**
- **Entretien avec Ralph Bakshi**
- **Les Mille et Une Nuits**
- **Deux chefs-d'œuvre de James Whale : "La fiancée de Frankenstein" et "L'homme invisible".**

Couverture :

Première page :

Alien
Moonraker

Dernière page :

Moonraker
Buck Rogers au 25e siècle
Fantasme
Ces garçons qui venaient du Brésil
Alien

52/4051/0